UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS

ABELARDO CARRILLO Y GARIEL

TECNICA
DE LA
PINTURA DE NUEVA ESPAÑA



Imprenta Universitaria
MEXICO, 1946

ACLARACION

Deseoso de pasar más allá de la fácil y cómoda fórmula de clasificar nuestras pinturas antiguas por siglos, tercios o cuartos de centuria, me vi precisado a formar cuadros sinópticos que facilitasen atribuirlas a sus autores o a escuelas precisas, en su caso.

Y consecuencia de esa labor son estas páginas que exponen la teoría —quizá dictadas por la necesidad de justificar el procedimiento— y donde se citan sólo los ejemplos más destacados que figuran en los mismos cuadros sinópticos; éstos, como es de suponerse, y dado su destino, contienen muchos otros datos técnicos, además de los caracteres plásticos y cromáticos excluídos de esta obra en beneficio a la brevedad.

Agradaría a mi convicción sincera, que al título de este libro se le hubiese antepuesto el calificativo de Ensayo, *pero temeroso de que se interpretase en el sentido de eludir un compromiso, preferí suprimirlo, sin que en ello tuviesen parte la modestia ni la vanidad.*

ABELARDO CARRILLO Y GARIEL

CAPITULO I

Casi todos los escritos sobre arte pictórico mexicano antiguo, excepto el del Dr. Lucio, se basan en el primer esfuerzo que en esta materia hizo don Bernardo Couto en su "Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México", que es una conversación donde intervienen don José Joaquín Pesado, el propio Couto, gran aficionado y esforzado paladín del Museo de Pintura, y Pellegrín Clavé, pintor español contratado a mediados del siglo pasado para dirigir los talleres de esta rama en la vieja Academia de San Carlos.

Felipe S. Gutiérrez, quizá el más importante pintor de figura con que contó México en el último tercio del siglo XIX, e injustamente olvidado, refiere que cuando Clavé era Director en la Academia, aprovechaba los días festivos para visitar los conventos de la Capital. En dichas excursiones hacíase acompañar por algunos de sus alumnos más aventajados, y con objeto de ejercitarlos en el análisis del arte, señalábales las dotes de los autores de los cuadros que colgaban de las paredes y exclamaba con entusiasmo: "¡estos pintores poseían un talento artístico de primer orden; sobre todo, campea en sus cuadros una facilidad asombrosa; si algunos de ellos hubieran estudiado el arte en Europa, ¡cuántos Rafaeles, Ticianos y Corregios habrían surgido en el Nuevo Mundo!" Gutiérrez agrega que encontrándose él en Italia, en presencia de los mayores prodigios del arte, recordaba los de México y, comparando unos con otros, no podía menos que rendir homenaje a nuestros artistas de la etapa colonial, hallando que, a pesar de sus desventajas, no quedaban muy distantes de los europeos.

Como técnico que es, Gutiérrez no está de acuerdo en la apreciación que de la pintura mexicana antigua hacen algunos cultos escritores de su

época, y afirma que los datos ya transcritos los ha traído a colación "para manifestar que hubo escuela de arte en México, en contra de la opinión o parecer de personas respetables como la del señor don Bernardo Couto, del doctor Lucio y de Altamirano, que niegan la existencia de aquélla. Porque si es cierto que las primitivas obras confeccionadas por José Juárez, Baltasar de Echave y Villalpando tienen el aspecto y los caracteres plásticos de algunas escuelas de Europa, sin embargo, desde el advenimiento de los Rodríguez Juárez, comenzó a acentuarse la escuela mexicana que se perfeccionó o distinguió completamente de las demás con Cabrera, Vallejo y otros, tomando ese aspecto vaporoso, ideal, grandioso especialmente en los fondos de los cuadros, así como por la idea divina que resplandece en las figuras religiosas".

En realidad, siendo el mismo Gutiérrez, después de Clavé, el único técnico que trata del asunto, no dice más que su maestro, y salvo la diferencia de suponer que si existe escuela pictórica mexicana, tampoco aventaja en su manera de hacer crítica a los escritores a quienes se refiere; y eso que Gutiérrez es autor de una obra sobre pintura, en la que siguiendo los pasos a Palomino y Velasco, y con él a otros antiguos tratadistas, consigna una serie de recetas al estilo de la época.

Por tanto, pasando revista a los antiguos pintores que se ocupan de las obras del arte colonial mexicano, y a los antiguos escritores que discurrieron por esos mismos campos, llegamos a la conclusión de que sus datos no pueden proporcionarnos elementos para un estudio de carácter técnico.

Salvo algunos esfuerzos aislados, y aquí debemos mencionar, para satisfacción nuestra, los que realiza el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de México, la mayoría no representa un valor efectivo ya que, por lo común, suelen transformarse en pretexto para hacer literatura a veces no menos digna de elogio.

La investigación histórica, a cuya cabeza figura la acuciosa labor de don Manuel Toussaint, se aparta del camino que nos hemos trazado. Por otra parte, haremos notar lo poco que sabemos de los pintores del siglo XVIII; si retrocedemos en el tiempo, encontramos menos informes aún sobre los artistas que llenaron el siglo XVII; y si de allí volvemos los ojos al XVI, no sabemos más que unos cuantos nombres citados por algún autor al tratar sobre este o aquel templo o por los papeles del Santo Oficio al incoar un proceso; algunas veces no ha podido identificarse obra alguna de estos artistas, y otras, hasta ha llegado a comprobarse que algún pintor tuvo existencia supuesta, como Rodrigo de Cifuentes, a quien se hace hijo literario del Conde de la Cortina.

Sirva esta falta total de antecedentes en lo que a técnica pictórica se refiere, no para solicitar benevolencia respecto a nuestros yerros de apreciación, pues aceptamos hacernos plenamente responsables de ellos como compete a toda labor honrada, sino para pedir disculpas, a secas, por las lagunas que tenga este ensayo y que nuestra pequeña capacidad no haya podido llenar.

Tenemos, eso sí, la satisfacción íntima de habernos esforzado en sembrar en un terreno virgen donde deseamos, muy sinceramente, que otros con más valimiento o más afortunados, cosechen los frutos que han de contribuir al mejor conocimiento de nuestro viejo arte.

SOBRE LA CRITICA TECNICA

Oponiéndose a la literatura que, como ya lo decimos en capítulo aparte, ha encontrado en la obra de los artistas un excelente pretexto para vaciar en libros y periódicos todo su caudal léxico y la emotividad del escritor, tiende la crítica moderna al tecnicismo puro; marcha vinculada íntimamente a la obra de arte y estudia sus características materiales, morfológicas y cromáticas como una de las causas inmediatas de las emociones que procura.

Tales intentos de la crítica han entrado en el terreno de las ciencias auxiliares del arte plástico hasta estos últimos años, pero no son, en realidad, una conquista del siglo XX como muchos la suponen, sino que, desde el Renacimiento, viene enriqueciéndose con los tratadistas a lo Leonardo y a lo Cennini.

Es verdad que ni el uno ni el otro pensaron hacer una obra crítica, pero al estudiar y exponer los procedimientos pictóricos e insistir en la importancia de las ciencias auxiliares, establecen, de rechazo, que la emotividad, en cierto modo, se vincula a los recursos técnico-plásticos del artista.

Y sin olvidar al propio Leonardo, investigador atento de los caracteres morfológicos, me agrada rendir tributo al desventurado Duchenne, verdadero iniciador, en el terreno científico, de los estudios fisiognómicos. Su trabajo, como lo asienta Duval, no fué aceptado con entusiasmo al principio, pues los fisiólogos, lo mismo que los artistas, demostraron cierta desconfianza hacia una obra que pretendía venir a dar reglas precisas y

leyes científicas, allí donde había costumbre de inspirarse en fantasías y en semejanzas sentimentales.

Hipólito Taine, más en forma novedosa que con exactitud indiscutible, hace el estudio de la obra de arte condicionada tanto a la facultad personal del artista como a los factores externos: el suelo, el clima, la raza, el momento y el medio: la influencia benéfica de esta obra —olvidando sus errores naturales— se prolonga hasta nuestros días.

En un esfuerzo supremo y en pleno período de especulación, los intentos de profundizar en la obra de arte tenían que incluir al artista mismo, tratando de encontrar leyes fijas que regularan las causas de su formación; el más notable de estos estudios es el de carácter general cuya teoría expone Lombroso en "L'Uomo di Genio", obra de mediados del siglo pasado que considera al hombre de genio en todos sus aspectos, haciendo desde una fisiología y patología del genio, hasta un estudio de la influencia que sobre él ejercen los meteoros, el clima, la raza y la locura de sus ancestros.

Y no podemos menos que mencionar, especialmente, a Ernesto Grosse, quien en su obra de 1894, titulada "Die Anfage der Kunst", funda una ciencia del arte que posee todas las limitaciones que a tal corresponden; el propio autor está de acuerdo en que no se puede exigir de ella que explique por completo y con todos sus detalles un fenómeno de orden artístico, pues esto significa pretender una cosa que ninguna ciencia puede dar; pero tal esfuerzo es un avance con respecto a otros estudios sobre el arte que han formado en ciertos sistemas de filosofía y cuya suerte, por lo tanto, han compartido. Grosse trata de ir más allá que la crítica de arte, que se apropia el derecho de formular leyes, siguiendo una ciencia que se contenta con hallarlas por otro camino distinto al de la historia, cuya misión es la de estudiar los hechos tal como se manifiestan en la evolución del arte y de los artistas, según las propias definiciones de Grosse.

En tal estado, las dos fuentes de crítica proceden, en síntesis, de dos modos diversos: la literaria considerando como valor exclusivo del genio, del talento o de los conceptos del artista el aspecto total de la obra, y la crítica científica, menos individualista, situando al pintor en un medio que le obliga a producir en forma determinada, parte por propio valer condicionado a la facultad personal, y otra originada por la intervención de los factores externos, entre ellos los de orden técnico.

La escuela de Bellas Artes de París, donde Hipólito Taine dió las famosas diez lecciones que resumían su Filosofía del Arte, escuchó, también, a J. G. Vibert dictar sus conferencias sobre la Ciencia de la Pintura, las que formaron la obra del mismo nombre que fuera clásica durante tanto tiempo.

Vibert estudia con detenimiento y expone con sencillez las cualidades y defectos de los aceites, barnices, colas y gomas; aconseja sobre el procedimiento mejor para el aparejo de las telas e informa sobre los distintos procedimientos pictóricos, la verificación de los colores, la bondad de los mismos y las reacciones que sufren con determinadas mezclas, para terminar con un apéndice de recetas y manipulaciones que son excelente guía para los artistas.

A partir de entonces, muchas otras obras importantes han salido a luz, y bien especialmente destinadas a la parte química, o siguiendo el plano técnico del Vibert, forman hoy copioso material que facilita tal estudio.

Con el auxilio de la química, el moderno investigador de la técnica pictórica puede estudiar los materiales usados para disponer los muros, tablas, telas o láminas sobre las que pintaron los artistas del coloniaje.

Los aparejos, o preparación de los apoyos de la pintura, merecen atención especial por cuanto a que indican, por lo general, la existencia de una escuela que transmite las enseñanzas del oficio. Otro tanto puede decirse con respecto a la clase de colores empleados, pero considerando éstos únicamente como un producto material de determinada constitución.

La investigación del barniz final, por lo común cubierto con muchas otras capas puestas en diversas épocas, ha de sernos de escasa utilidad, ya que es difícil lograr arrancar las últimas películas sin remover la primitiva; y aun cuando esto fuese posible, debe tenerse presente que al barnizar de nuevo un cuadro, la capa inferior se ablanda y tiende a mezclarse con la que viene a recubrir su superficie.

Utilizaremos algunas afirmaciones de la química por lo que respecta a la mezcla de los colores, así como a los cambios que puedan sufrir los mismos como consecuencia de aquélla; consignaremos, también, algunas particularidades que creamos pueden ser elementos útiles para filiación, pero insistimos desde aquí en que su valor es muy relativo, por las dificultades naturales de hacer en todos los casos un análisis químico. En consecuencia, las indicaciones referentes a esta parte, deben, preferente-

mente, ser consideradas dentro de la historia de los procedimientos pictóricos en el arte colonial.

LAS MATERIAS COLORANTES

Alguna ocasión, el autor de estas notas estudió la posibilidad de formar el mapa de la regiones que en la Nueva España fueran productoras de pastel, añil, "grana de la tierra", etc., pero el trabajo resultó tan arduo por la falta de datos precisos, que hubo de abandonarlo, aprovechándose en el presente ensayo un gran número de aquellas investigaciones.

A este respecto debe recordarse que no obstante que en las instrucciones dadas por el virrey don Luis de Velasco al licenciado Lorenzo Lebrón de Quiñones en 20 de julio de 1558, se dice que las tasaciones de los pueblos de indios "sean en lo que crían, cogen en sus tierras y comarcas" no parece haber sido cumplida sino en contadísimos casos. Por tanto, no es posible saber por estas relaciones cuáles son los productos que abundaban en determinadas regiones y pueblos, pues muchos indios tributaban dinero o mercaderías que no producían en su tierra, a pesar de que, como se dice en la carta de Pedro de Ledesma "si a los indios que cogen grana se les mandase tributar en ella, aunque no diesen sino dos libras, es muy grande aumento en tributos, y si a todos los indios lo mesmo se les mandase que tributasen de lo que tienen y cogen, digo se cumpliese como vuestra majestad lo tiene mandado, cierto llegarían y aún pasarían los tributos a la cantidad que escribí..."

Por otra parte, la antigua literatura mexicana no menciona sino los colores materiales usados por los pintores del siglo XVII, y sí, en cambio, presenta datos bastantes para reconstruir, con toda exactitud, el mapa de las materias tintóreas que obligatoriamente veíanse precisados a emplear los "tintoreros" y "zurradores" en las tareas de su oficio. Como algunas constituyen verdaderas lacas, no es difícil que, aun cuando en mínima parte, pasaran a figurar en la paleta de los decoradores del quinientos más que en aquella de los pintores de la misma época que laboraron sobre tabla o lienzo, ya que en la última es indispensable la inalterabilidad de las coloraciones, condición ésta que no poseen las lacas.

No extrañará que esta breve reseña, fundamentada precisa e invariablemente en los documentos de la época, se limite a los tintes vegetales (excepción del carmín de cochinilla), pues no es sino hasta mediados del pasado siglo que en la misma Europa principia a usarse el colorante artificial. Fué a partir del descubrimiento del "tyrian purple" o violeta de Perkin,



Es tan depurado el sabor a pintura clásica en la parte inferior de la tabla atribuida a López de Herrera y que representa la Asunción de María, que antójase obra de un discípulo de maestros europeos. Los éxtasis de muchas de las figuras se tornan en actitudes dramáticas que se alejan de la escolástica mexicana. Nótese la consignación de los dientes superiores que asoman en las bocas entreabiertas y la característica forma de las orejas que tanto le singularizan



Los angelillos perdiéndose en una gloria luminosa, el especial plegado de los paños que evoluciona dentro de las normas escolásticas, el escorzo de la mano izquierda de la figura que se encuentra al centro de la parte inferior y otros detalles fáciles de observar en esta reproducción de una obra que exhibe el Museo de Querétaro, testifican los caracteres formales que distinguen la pintura de Luis Juárez



Este cuadro, propiedad del arquitecto Alberto Leduc, ejemplifica elocuentemente los principales caracteres de la pintura de Luis Juárez y de aquí se tomaron los detalles que en otra parte se reproducen. Nótese que para no reñir con la costumbre europea de pintar al Niño completamente desnudo en el momento de aparecerse a San Antonio, la castidad, en Nueva España, obligó a medio velarle con una gasa transparente



Al autor de estos apuntes tocóle en suerte identificar en el Museo de Churubusco una obra de Manuel de Echave, artista de quien había sólo referencias escritas. Como el lienzo de que se trata está datado en 1628 y es en ese mismo año en el que Baltasar de Echave Ibia firma su "Bautismo de Jesús", se impone concluir que ambos pintores son hijos de Echave Orio



Retrato de un personaje desconocido. Su actitud de plegaria ante la Virgen María, que es la figura central de este cuadro pintado por Juan Correa y exhibido en el Museo de Churubusco, indica claramente que se trata del donador de la obra. Es siempre en esa o parecida forma en la que se representa a los devotos a cuyas expensas se ejecuta una pintura, la que se destina como presente para algún templo, ya por simple piedad o bien en acción de gracias.



Manos del retrato pintado por Juan Correa. Véase cómo no sólo en el rostro del personaje, sino también en los caracteres morfológicos de estas manos, el artista trató de individualizar. Entre otras razones que pudieran aducirse, debemos señalar la manera de definir las uñas, que aquí aparecen francamente modeladas, en tanto que en las manos que pertenecen a figuras religiosas típicas, Juan Correa las marca por medio de una simple línea oscura



Esta pintura, que describe el éxtasis de Santa Teresa y que por su extraordinario parentesco con otras obras se clasifica como del pincel de López de Herrera, muestra en el plegado de los paños la particularidad de no poseer sino dos variantes: la que procede por superficies curvas y la formada por el estrecho agrupamiento de estrías también curvas



Cuando el arte del coloniaje languidecía en manos de los últimos cabrerianos, llegaron los maestros que Carlos III envió a la Real Academia de San Carlos. Sin embargo, no vemos desaparecer la manera tradicional a que se aferraba la ya degenerada escuela mexicana, sino hasta el arribo de Jimeno y Planes. El fragmento que aquí se reproduce pertenece a una de las composiciones que este artista ejecutó en la capilla de la Escuela de Minería y muestra las nuevas tendencias.

nombre del químico que lo encontró en 1856, que la ciencia de las materias colorantes se esforzó en descubrir nuevos productos de laboratorio, y por lo tanto, hasta época reciente continuaron en uso los colorantes vegetales y animales, muchos de los cuales aún hoy, no han sido substituidos del todo. [1]

Entre los productos más comúnmente usados, y al que después nos referiremos con más detalle, figuraba la "orchilla", (*Roccella tinctoria*) liquen que proporciona un color cuyos matices varían del rojo al violeta, empleado preferentemente en el siglo XVI para dar al cuero esta última tinta. Es tradicional que la extracción de la materia colorante se hacía por medio del desarrollo de amoníaco que proporciona la orina putrificada con una lechada de cal, con que eran tratados los líquenes. A pesar de que actualmente la industria de los azoicos ha venido a suplir a la orchilla, el colorante vegetal continúa empleándose para usos especiales, no obstante el inconveniente de que su bello color es del todo fugaz.

La "rubia", o garance cuyo conocimiento se hace remontar a los griegos y romanos, es una materia colorante que se acumula en las raíces de ese vegetal, obteniéndose mediante la pulverización de aquéllas, de las que se separa por maceración, haciéndolas hervir en una solución de alumbre. Modernamente se obtienen de la rubia la alizarina, la purpurina y la pseudo purpurina; pero puede decirse que a partir de 1869 ha venido siendo substituida por el colorante sintético, desterrándose el producto natural, el que proporciona, como materia tintórea estable y sólida, únicamente la alizarina. [2] En el siglo XVI, los curtidores estaban obligados a emplear la rubia en los cordobanes destinados al morado o dorado y en los "baldreses", bien fueran éstos para guardamesíes o para chapines. En México se producen las especies *tinctorium* y *loevigata*.

En el tinte de paños, para los "morados, leonados y envinados" se emplearon, de preferencia, la "grana" y el palo del Brasil (*Caesalpinia echi-*

---

1 Al descubrimiento de Perkin sucede la fucsina, cuya preparación débese a Verguín, de León, Francia, y años después, por 1869, Graebe y Lieberman producen la alizarina, a la que sigue la realización de la síntesis del índigo por Bayer, y la larga serie de derivados que enriquecen el ramo.

2 Por el año de 1816, Bourgeois preparó, por un procedimiento secreto, el carmín de rubia, que en un pequeño volumen reunía todos los principios colorantes de la planta, que iguala a la de la laca de la misma materia y suple, con ventaja, a los colores que se obtienen de la cochinilla.

Años más tarde —1827— Robiquet y Colin descubrieron la forma de obtener todo el principio colorante rojo de la raíz de la rubia, mucho más rico en vigor de tinta que el producido por la mejor laca tratada a la antigua. El nombre de "garance" con que se la conoce, es la designación vulgar que se le da en Avignon, Francia, donde se cultiva mucho.

nata). La madera de este árbol de la familia de las leguminosas, es amarillo-rojiza y se torna obscura bajo la acción del aire, debido a que la materia incolora, análoga a la hematoxylina que posee, se transforma por el oxígeno en materia colorante. La brasilina que se extrae del extracto obtenido de hervir el palo con agua, se precipitaba con una solución de alumbre, de donde resultaba una operación sumamente fácil el producir la brasilina, o sea la materia colorante; los matices de esta última cambian según los agentes químicos con los que se produce la reacción, pues da azul con las sales de cobre, negro azuloso con las de fierro, etc., pero las ordenanzas no autorizaron sino el empleo de las variedades rojas y violetas.

Al referirse a la grana, las mismas ordenanzas establecen que los tintoreros "no hagan ningún colorado carmesí si no fuere con la propia grana de esta tierra". Con el nombre de grana, que subsiste hasta nuestros días, se designa a un vegetal de los *Rhannus* o *Rammeas*, cuyas granos sirven para hacer un cocimiento que se precipita con alumbre, dando una tinta amarilla muy usada; pero la designada bajo el nombre de "grana de esta tierra", no es otra que la extraída de la cochinilla, cualquiera de sus especies, entre las que figuran el *Coccus cacti* de los hemípteros —llamada fina mixteca— o el *Coccus silvestris*; todas viven en los nopales y la hembra proporciona el carmín o ácido carmínico, polvo constituído por cristales microscópicos de color rojo.

SOBRE EL CARMIN DE COCHINILLA

Por 1554, Francisco Cervantes de Salazar, en sus *Diálogos*, pone en
labios de Zamora estas palabras: "¿Pues qué tediré de la *tuna* que los in-
dios llaman *nochtli*? Después de echar sin orden, y más bien en ancho que
en alto, unas hojas grandísimas erizadas de espinas, produce primero tunas
de sabor exquisito, mayores que muy grandes ciruelas, y luego en las flores
delas mismas cría unos como gusanitos, que matados en el rescoldo son
una grana finísima, la mejor que se conoce. A España se lleva una gran
cantidad de ella, y a pesar de eso se vende muy cara. Dondequiera que
cae una hoja de este árbol, forma en breve otro árbol semejante; y lo ad-
mirable es que a su tiempo aparece pegada en las hojas una goma que
llamamos *alquitira*, de que se aprovechan mucho los confiteros."

El error de considerar a la cochinilla criada en las flores, lo corrige
el cultísimo traductor de los *Diálogos*, García Icazbalceta, con la valiosa
nota en que después de asentar que Hernández cuenta siete especies de
tuna o *nochtli*, agrega textualmente: "*Nochtli* es el nombre del fruto: el

del árbol es *nopalli*. La grana o cochinilla que se cría en las hojas (y no en las flores, como dice Cervantes) se llama en mexicano *nochestli*, palabra compuesta de *nochtli*, fruto del *nopalli*, y de *eztli*, que significa "sangre", como parece en efecto la mancha roja que deja la cochinilla estrujándola entre los dedos. De la goma de nopal hablan Hernández y Ximénez. Este dice: 'Echa de sí esta planta una goma que templa el calor de los riñones. Llámanla los españoles alquitira de la tierra'."

Otros datos sobre la cochinilla pueden encontrarse en la relación traducida por el mismo Icazbalceta, de los *Viajes de los ingleses a la famosa ciudad de México y a todas o la mayor parte de las otras principales provincias, ciudades, etc.*, pues en tanto que Rogerio Bodenham, que escribía en 1564, sólo dice: "que la cochinilla se recoge con abundancia en las cercanías de la Puebla de los Angeles, y vale allí cosa de 40 peniques la libra", el comerciante Roberto Tomson, que le precedió, pues vino a Nueva España el año de 1555, consigna que: "También hay una provincia llamada la Mixteca, cincuenta leguas al N.O. (*sic*), que produce gran cantidad de muy buena seda y grana . . . La grana no es un gusano o mosca como algunos dicen, sino una frutilla producida por unos arbustos silvestres; y que se recoge en cierta estación del año, cuando está madura."

Esta última relación nos hace ver la importancia que desde aquella época tenía la cochinilla de la Mixteca, sin importarnos el error de Tomson al considerarla una frutilla, aun cuando acierta al asegurar que se recoge en cierta estación del año; en el invierno la cochinilla muere, y con objeto de aprovechar los hijos (los huevecillos se ponen en las nopaleras precisamente en tiempo de secas), la recolección de las madres se hace por lo común en los meses de marzo a mayo, que es cuando más abundan las crías.

La península yucateca se singularizó igualmente como productora de grana. Diego Quijada, gobernador de aquella región, aseguraba en 1566 que "también se da la grana como en la Nueva España y los indios no han sabido matar la cochinilla ni tienen la orden que para su beneficio conviene: Y he inviado a Nueva España para que desto se me dé aviso porque se darán muchos a la granjería".

Y efectivamente así debió ser, pues existe una Cédula Real[3] fechada poco más de cincuenta años más tarde, que textualmente dice:

"EL REY.—Marqués de Guadalcázar, pariente mi Virrey-Gobernador y Capitán General de la Nueva España y Presidente de mi Real Audiencia

---

3 Obtenida del Archivo General de la Nación por el Gobernador del Estado de Campeche. Cuaderno Nº 5. Tres Cédulas Reales. Campeche, 1942.

de ella, en mi Consejo Real de las Indias se ha visto un memorial en que se propone el remedio que puede haber para que la grana de la Provincia de Yucatán no se lleve a la Habana por el peligro que corre de que temen enemigos, sino que se lleve a la Veracruz para que allí se traiga a España en la Flota que viene de ese Reino cuya copia se os envia con ésta y os mando que la viendo visto todo lo en ella contenido lo comuniqueis con las personas que tratan del beneficio de mi real Hacienda y con mis Oficiales Reales de ella y Habiendo oido al Gobernador de aquella Provincia y a los Oficiales Reales y informandoos de las demás personas que os pareciere convenir deis vos y ellos la traza que pareciere ser más en beneficio de mi hacienda y de los coxedores y dueños de la grana ordenando como sin gasto della o cosa que no sea de consideración se pueda poner cobro en que el enemigo no la piratee y sea castigado o cuando menos se pueda navegar sin el riesgo que se dice en dicho memorial, y de lo que en todo se hiciere me avisareis en el dicho mi Consejo. Fecha en Madrid a dos de marzo de mil y seiscientos y veinte años. Yo el Rey. Por mandato del Rey Nuestro Señor. Pedro de Ledezma."

La copia del importante memorial citado en la Real Cédula, dice:

"Obedeciendo lo que vuestra señoría me manda, digo, que la cosecha de la grana en la provincia de Yucatán empieza desde el mes de abril hasta fin de agosto, y a quince de mayo salen de aquella provincia para la Veracruz el navío o navíos que han de venir a España en conserva de la Flota, conque es fuerza que haya poca grana por aquel camino, pues por gozar de enviar alguna más para que venga en los galeones, despachan la que se coje en junio y julio en barcas a la Habana, de que se sigue un muy grande daño, y es que después que la hayan infestado más de ordinario Navíos de enemigos aquella costa, como subcedió el año de seiscientos y quince que hubo en ellas siete navíos y se llevaron a vista nuestra una barca con quinientas arrobas de grana y otras cosas que valían más de cincuenta mil pesos, y este año escriben de Sevilla que de allá avisan quedaba el enemigo en la costa y en el Puerto de Ceilán de aquella Provincia, tomó una barca con trescientas arrobas y por esta razón se quedaron en tierra trecientos cajones que a seis arrobas tendrán mil y ochocientas.

"Remediarse a ésto despachándose Cédula de su Magestad, para que no se dé registro a nadie para la Habana sino para Castilla, llevándose a la Veracruz y partiendo de allí con la Flota adonde para que no la suban tierra adentro de Nueva España y revuelvan con la de Tlaxcala y Mixteca, se debe mandar que vayan los costales y cajones pesados y sellados y que entren en el Almacen Real para que los Oficiales Reales de la Veracruz

la hagan cargar en las Naos, que con esto vendrá la que se cogiere a tiempo y la otra quedará en la Provincia para el año siguiente como se hace en la Nueva España y se asegura esta pérdida, y que los enemigos no se aprovechen della si no se hiciese el remedio más forzoso y necesario que es que en la Habana hubiese tres fragatas de a ciento y veinte toneladas, las cuales se pueden hacer con diez mil pesos y en habiendo enemigos por aquellas costas que saliese persona de confianza de aquel puesto con ducientos o trecientos hombres y artillería, armas y municiones, que todo se puede hacer sin llegar a la guarnición de los castillos y haber muchos que deseen hacer esta jornada y sólo con una vez que se haga será freno para que nunca más vuelvan enemigos por aquellas costas, pues el desembocar la canal, es fuerza ver de encontrarlos y las dichas fragatas se pueden ocupar en el invierno en cosas del servicio de su Magestad que allí se ofrecen ansi para fábricas como para traer los cobres y otras cosas, que cada dia ha de ir en crecimiento la grana de Yucatán y es necesario dalle buen cobro en sus principios y desta manera atrassada un año viene después en cada flota, que se cogió el pasado, segura, mejor, y más sazonada y la dejará ñeriar que agora por comprarla para que venga en la Flota hacen que la cojan los indios sin estar criado como debe destar conque es menos la mitad en cantidad y en bondad y por eso en el precio que Su Magestad pierde mucho en todo. Concuerda con el original.—Don Ferdo Ruiz de Contreras."

No eran éstas las únicas regiones del país en donde se recogía grana, pues Herrera, al hablar de Michoacán, asegura: "En la parte azia los Chichimecas, de quién se hablará despues, se cría grana . . ."

El mismo cronista de Felipe II describe en forma tan completa lo relativo a este insecto, que no titubeo en transcribir todo el párrafo:

". . . y siendo cosa digna de ser sabida como se cría la grana cochinilla, que se trae de Nueva España, que en todo el mundo es de tanta riqueza y estimación, no he querido passar sin dezirlo, pues aunque los Indios la tenían, no hazían el caso della, que los Castellanos les han enseñado. Criase la grana en diversas partes de Nueva España, en un árbol que llaman Tuna, que tiene la hoja muy gruessa; plantanle con tres hojas en partes abrigadas, adonde no le puede alcanzar el cierzo; y la cochinilla es cosa viva, a manera de gusanos redondos, del tamaño de una lenteja, y cuando se echa en el árbol, es del tamaño de una pulga, y aun menor, y nace semilla del gusano quando está lleno, y rebientan los hijuelos, que son como aradores, y estos enxambran todo un arbol, y un huerto, de grana: procede de una palomita nacida del propio gusano, y esta es blanca, y engendra esta semilla, que es en gran muchedumbre, pues hinche un huerto de cien plan-

tas, en especial en un año, que acaece aver dos y tres cosechas de grana, y esta se entiende de la que se beneficia, y cultiva: y no se planta en tiempo de agua, y frio, ponense los arboles por orden como vides, cavanse, y limpianse; y mientras los arboles son mas nuevos, es mejor grana, y en mas cantidad: tiene necessidad el arbol de guardarse de muchas savandijas que le son contrarias, y de las gallinas, porque no se coman la cochinilla: vanle limpiando de ordinario con escobas de colas de raposos, por ser blandas: cogese quando está en sazón, con mucho cuydado, porque no se vaya, para enxugarla y matarla. Hecha la nueva cosecha, se podan los árboles, las madres revientan cogiéndose, y luego la matan con agua fría, y se tiende a la sombra, y seca la ponen en ollas nuevas, donde la conservan dos y tres años: tambien la matan con ceniza polvoreada sobre ella, y después rociada con agua; y otras maneras ay de matarla, pero no se haze tan buena grana: ay muchos engaños en ella, porque la falsean de muchas maneras. En la provincia de Tlascala se coge en todo el año, y es la más fina; alli se haze el carmin para los pintores, y para las mugeres, y no quieren los naturales descubrir el secreto de como se quaxa. Cógese también en Cholula, Guaxozingo, Tranguys, Manalas, en la Misteca baxa, y alta, y en pueblos cercanos a Guaxaca, Tecamachalco, pero en Tlascala ay más cantidad que en todas estas partes. Ay quatro maneras della, una que no da tinta, que es salvagina; otra que nace sin cultivarla, que es loca, y morada; y otra montesina, que llaman de Chichimecas, y con estas trez mezcladas con la buena, suelen engañar a los mercadores. Estos árboles tunales llevan la fruta coloradilla, que se come, y tiñe la orina, de tal manera, que los que no lo saben, piensan que orinan sangre, y assi se han burlado algunos Medicos que no sabían el secreto."

Diego Muñoz Camargo, en su manuscrito de 1576 sobre la historia de Tlaxcala, descubierto por Boturini y otrora guardado en la Biblioteca de la Nacional y Pontificia Universidad, y salvo equívocos de pluma del amanuense de 1836, consigna otros datos importantes referentes a la grana y que complementan los de Herrera:

"La grana cochinilla es de color de púrpura roja colorada, de color de sangre, algunas gentes la llaman carmín y otros carmesí, color que los yndios tenían en su antiguedad en muy gran estimación para teñir sus pajes y pelos de animales de liebres y de conejos, porque no alcançaban seda ni la conocian, ansi no tenian sino ropas de algodón y hilo y cosas de pluma según su modo antiguo y después dela venida de nuestros españoles le an tenido y estimado en más por ser unos de los principales tratos desta tierra para los Reynos de Castilla, abrála en esta tierra en la

Provincia de Tlaxcalla, era la mejor y mayor más ancha y demás tinta subida y fina, abrála en la misteca y en Calpan y Huexotzinco y Tecamachalco, y aunque, la abrá y la hay en otras provincias desta tierra, era de la grana silvestre como adelante diremos y esta que se tiene por buena los naturales la labraban y cultibaban con cuidado y gran beneficio, la cual tenían en huertos cercados y guardados de sabandijas y musarañas qe. la dañifican y comen, como otros muchos contrarios plantábanla en esta forma en un árbol grueso y feo, y sólo de pie y de cepa parda y sus hojas hanchas y gruesas, húmedas y aguanosas amanera de la siempreviva, que cada hoja deste árbol los naturales llaman *nopalli* que los españoles llaman árbol de Tuna, o tunal, ques nombre tomado de los yndios de la Ysla Española y Cuba, y en esta tierra se llama *nohpalquahuatl* y *nopalli*, y habiendo los españoles corrumpido su propio nombre se llama *nopall*, y como vamos diziendo cada hoja deste árbol *nopalli* será poco más de un palmo de largo, y de hancho un geme y de grosor un dedo, es verde y espinozo, de espinas serias y agudisimas poco menores de una aguja de labrar, están en medio de la hoja del tuna por gran orden de naturaleza atrechos pequeños y puestas de entres en tres juntas, son muy enconosas, será este árbol de alto de un estado, es copado y tiene muchas ramas yesaparrado y gran ruedo, en algunas partes los hay y se crían poco más altos y campesinos, son de mayor altor que un hombre de acaballo, llevan unas tunillas mayores qe. un higo y es coloradilla, y es el fruto que dan estos nopales tunas comestibles; chapódanse estos árboles de dos a dos años, y echan renuevo, de ojas, en las cuales se cría la grana cochinilla, la cual es cosa biba, amanera del gusano de seda en cuanto al sustento porque se cría con este nutrimento dela hoja del *nopalli*, porqe. no come otra cosa, y es suprincipal sustento y ansi por secreto de naturaleza cría en si aquella color de sangre por la correspondencia qe. tiene de las tunas ques colorada y de color de sangre siendo todo el árbol y sus hojas berdes diferentes de las tunas, comestibles, de dibersos y diferentes colores, sabores y gustos, y colores muy distintos de los nopales que cría esta grana cochinilla, y no como el fruto de las tunas comestibles que las tunas de diversos colores y olores, porqe. las hay blancas, y amarillas, coloradas, encarnadas, naranjadas, y en tre beradas de blanco y colorado, dulces y agras, y cada olor destas son de diferentes gustos y olores según la color que Dios les dió, ques una delas grandes maravillas quen esta fruta puso, sobre todo estas tunas blancas en color y olor, las mejores y más estimadas sabrosas, olorosas y dulzes que tienen el olor de Camuerca de Castilla sin otras tunas deste natio que se dan en el tunal grande de los Chichimecas que nuestros es-

pañoles los llaman durasnillos que son sobre todas las tunas, porque la cáscara ansí le parecen, son tunas campesinas qe. las tierras las produze en el tunal grande, de los Chichimecas, de que aquella gente se sustenta en una temporada del año que tiene este dicho tunal según los qe. lo han dado y marcado más de cien leguas de longitud y latitud poco más de ochenta leguas en partes que tiene su longitud del este ueste en este monte es de tunas hay diversidades y maneras dellas, y en el diametro de este tunal ay arroyos, y aguas que la atrabiezan según[4] por muchas partes, según lo qe. tratan nuestros españoles que loan pisado y trabesado y según yolo he visto en algunas partes donde lo ay ansí mismo Cochinilla y grana Silvestre que si se beneficiase sería tan buena como la que se cultiva, aunqe. no se ha esprimentado, y con todo esto me parece ques otro género la qe. tenemos entre manos, en lo de tlaxcalla.

"Dijimos que la grana cochinilla, era ala manera del gusano de seda porque come de la oja de la tuna y se sustenta della y le da nutrimento hasta que crece y muere, por que como está dicho, es cosa biba y de la forma de un gusanito redondo algo prolongado con unas arrugas en medio, este gusano se ba criando en la propia hoja de la tuna desde que rrebienta la madre que echa un millón de hijuelos que son tan Chiquitos como unos aradores y antes qe. se rrebienten las madres los cojen los naturales estando en su plenitud quen tonces está de sazón para poderse cojer, son los hijuelos de la echura de un piojo, blanquitos por cima y colorados por dentro, este nombre de cochinilla no emos podido saber de dónde se tomó nombre por que los naturales le llaman *tlapalli* ques nombre que quiere dezir color de *nocheztli* que quiere dezir sangre de tuna, finalmente que rebentando el gusano salen luego los hijuelos y se ben por todo el tunal enaxambrando y cundiendo por todo el árbol y árboles por grandes que sean, y ansí que para echar desta semilla y pasallo en un tunal nuevo las lleban en unas ojas de tuna y lo van poniendo en las hocaxaduras de los árboles en pencas de la dicha tuna y dende allí cundiendo por todo el árbol y por todo el guerto y de algunos destos gusanos, ansí rebentados salen unas maripositas blancas que engendran en las hembras, esta cochinilla y es cosa notoria ya beriguada entre los naturales que la tratan y benefician y no hay qe. dudad ni reparar en esto es negocio que tenemos cada día, presente la beriguación dello.

"Plántase la tuna, árbol del nopal de la suerte que aquí diremos, es de saber que los árboles se suelen chapodar de dos a dos años y de más

4 "ay tunas cardona y las tunas blancas y amarillas y taponas en este tunal grande."

y menos tiempo según la fertilidad de la tierra, y ansí cuando los árboles se Chapodan, la que adeser planta que tenga tres ojas y antes que la planten se está quinze o veyte días en el sol olvidada y en parte donde se le consuma parte de la mucha umidad que tiene hasta que la planta y hojas quedan lacias, y arrugadas, lo cual se haze respeto de qe. si se plantan luego con la umidad grande que tiene se pudriría luego la tal planta, de manera que para plantarla, con sazón debe estar la penca lacia y consumida dela humidad, y desta manera se ba plantando de tres en tres hojas que la una oja queda metida en la tierra y las dos pencas fuera della, y luego al primer año lleva renuevo y a los dos años se le puede echar la semilla y con esto tiene principio de Criarse la cochinilla, lleva el compás de la planta, de dos varas de planta a planta y poco más, de manera que se puede entrar por el tunal libremente, para limpiarla y beneficialla ade tener el suelo muy limpio y cada pie aporcado y allegado de tierra, y las hojas limpias de telarañas, lagartijas, salamanquesas, y de otras musarañas, y ordinariamente ande estar al beneficio desta agricultura y no dejallo de la mano, y por ser cosa muy delicada y prolija de beneficiar no la benefician nuestros españoles, tiene dos y tres conchas esta grana en cada un año conforme ala fertilidad de la tierra donde se cría y está, hay nopales de dos y tres maneras, y los más preciados que tienen por de mejor bicuño es el nopal que los yndios llaman *quezatl nopalli* y el que le llaman *tonatli* y *quetzalnopalli*, tiene la oja muy berde y delgada, más prolongada quel *tomoltli* y el copal qe. se llama *tomohtli*, tiene la oja berde oscura y gruesa más que todos los nopales, lleva la fruta de una manera colorada, plántase estas ojas cuando se pone de frente de donde sale el sol, el anchor dela oja, separándolas del ayre del norte, porqe. luego la Cochinilla por su naturaleza va buscando su abrigo porque el agua, ayre, y granizo, no le ofenda y ansí se enxambra y pone debajo de la oja de la tuna y como el árbol se va Criando los naturales van torciendo las ojas inclinándolas ala parte donde pueda dar abrigo y de manera que la Cochinilla pueda hallar siempre su reparo y abrigo."

Hasta aquí lo asentado por Muñoz Camargo. Con objeto de completar nuestros informes, no pasaremos por alto las bellas páginas de la *Rusticatio Mexicana*, donde el P. Rafael Landívar escribe:

"Esta —la planta del nopal— es la vieja morada, el augusto palacio del gusano de la grana, que gusta alimentarse del suave licor y prolificar abundantemente en las hojas del nopal; en las cuales nace de antigua estirpe progenitora; lo adornan sencillas costumbres, aborrece la matanza de sus congéneres y el desorden; satisfecho en las húmedas pencas, no

provoca lides, no se excita amenazador, ni los jóvenes acometen petulantes a los enemigos inermes.

"La sabia naturaleza al repartir la especie en ambos sexos, dió a cada cual sus propias señales que los manifestaran. De aquí que una pequeña pinta roja marque el dorso de los machos y sean blancas las hembras. Uno y otro se visten de tenuísima epidermis, la cual, si fuere manoseada por cruel capricho, la verás que gotea la sangre exprimida.

"Se le asemeja en su figura la cochinilla de humedad, sólo que aquél esconde la cabeza y carece de piernas y talones, repta desmañadamente por los brazos de la planta; pero de modo tan lento mueve los miembros reptantes que se creería que, adherido a la hoja, sorbiéndole el licor se fortifica el cuerpo en perezosa quietud.

"Mas para que el insecto pueda beber el jugo del árbol y enriquecer con su propia sangre a los hombres, al retorno de la primavera —cuando el sol resplandece, la sonrisa del césped reverdecido puebla los alegres campos y templa el calor los aires gélidos—, sacan en canastos cubiertos con lienzos de cáñamo los gusanos que la industria precavida ha guardado en los hogares. Después los diseminan en las altas pencas de la planta. Cogiendo con suave algodón los delicados cuerpecillos mezcla la grey de las hembras con los fértiles machos. Al punto la argentada multitud adhiriéndose obstinada al blando nopal, con devoradora vehemencia bebe de sus jugos noche y día. Aquí la frágil hembra, habiéndose ayuntado con los perezosos machos, pone sus huevos y produce enjambres innumerables, que acrecientan la nívea población en los nopales. Las crías, imitando a sus padres, reptan y habitan en las verdes hojas, precavidas husmean y chupan las mieles flúidas.

"Pero ¿quién hubiera creído, que feroces adversarios invaden a esta mansa familia y la entregan a salvaje muerte? Pues, apenas principia a blanquear en las ramas erectas, luego se levanta en los extensos campos un tumultuoso ejército enemigo que se acerca a las hojas y ataca a los inermes gusanos.

"La cruel araña, después de enredar al insecto en sus hilos, rasgándole el vientre le chupa las vísceras humeantes. La malvada gallina lo roba con el pico tenaz, si no es que antes gusano advenedizo reptando por los brazos del nopal roa los cuerpecillos indefensos. Más todavía, numerosa legión de pájaros los arrebata con sus picos atroces y remontándose pasea por los aires el triunfo de muerte execrable. Como acostumbra a veces el lobo rapaz, que a impulsos del furor asalta el aprisco y acomete a los corderos; secuestrando las crías del regazo materno las despedaza encarnizado, y enfurecido, sangrientas las fauces, devora por el llano a los indefensos, entre los balidos de los restantes.

"Por lo cual es necesario mantener el campo limpio de inmundicias que suministren el pútrido alimento a los insectos perniciosos, y arrancar todas las hierbas, a fin de que no sirvan de puntales a las hebras nocivas de la araña. Es además provechoso que los criados cuiden solícitamente de ahuyentar las aves dañinas a zurriagazos, y a los cuales, de este modo, tema la audaz gallina. Mas si durante la noche se escurriera furtivamente la araña y despedazara gusanos sanguinariamente, expúlsala luego, arroja sus celadas y la muerte, no sea que se deslice por las pencas la peste corruptora.

"Pero no basta preservar la grana de sus encarnizados enemigos, si al mismo tiempo no eres avisado en protegerla de las rígidas rachas de los vientos, y no libras del frío a la purpúrea población. El frío, los aguaceros, los vientos amenazadores presagian terrible suerte a los felices y jóvenes gusanos; pues los campos se teñirán con su sangre cruelmente derramada.

"Por ello debes clavar las plantas en alguna elevada ladera que con su ancha estructura refrene el aire helado y aleje el rudo frío de la tierna multitud. Si aun así se viera aterida por la estación glacial, prepara leña, circúndala de fogatas a fin de que entibiándose con las nutridas lumbres resista a la muerte. Mas cuando furioso aguacero irrumpe en los campos o la verberación de la granizada amenaza a los animales, guarece los gusanos con esteras colocadas encima, como acostumbran los indios cubrir todos los años con anchos petates. Ingeniosos, clavan aquí y allí pies derechos que sobrepasen la altura de la extendida nopalera; sobre éstos acomodan un gran techo de gruesas esteras, el cual por medio de una soga puede ser plegado y desplegado.

"Así preservada la cochinilla, va y viene por las verdes pencas; y tras de nutrirse durante un bimestre del nuevo jugo, presenta la prole cuerpos como los de sus viejos progenitores, pues los humores sorbidos se vuelven rojo licor en su delicado vientre. A semejanza del gusano de seda, célebre en todas partes por la tela asiria, el cual, alimentándose codiciosamente de la morera, gusta de parecerse a sus ascendientes en la frondosa belleza de su corpulento desarrollo. Se pace apresuradamente de hojas selectas, que cocidas en su vientre sutil transforma en seda. Así también la nevada cría del nopal, en su tenue estómago elabora el regio color.

"Luego que la delicada multitud hubo alcanzado cabal desarrollo y voraz llenó el cuerpo de jugo purpurino, el colono arranca de raíz algunas

verdes pencas, pobladas de albeante muchedumbre y la suspende de las vigas en parte idónea de la caliente cocina; o bien, la previsora gente encerrándola en cóncavos canastos cubiertos, la guarda de la rígida racha del helado viento, en reserva de padres para nueva prole.

"Con un algodón recogen después diligentemente los gusanos que han quedado en lo alto de las plantas, a fin de dar a los míseros repentina muerte.

"El indio los extiende en esteras y riega sobre la inofensiva multitud agua caliente, hasta que la ve perecer toda de muerte cruel, cuando no prefiere —por ciega sed de oro pernicioso— sacrificar en las llamas a los níveos gusanos inocentes. Enciéndese en tal caso un horno con activo fuego, hasta que todo en llamas enrojezca de tanto calor. Después de sacar la lumbre meten los enjambres, los cuales asándose dejan allí su aliento purpurino. O también los riega el indio en espaciosos corrales a que se tuesten bajo el sol ardoroso. Como el gusano de seda que, a su tiempo entregado a inicua suerte, se lo extiende bajo las flechas del sol bruñido en su apogeo, o encerrado en cestos y arrojándolo a las mordientes llamas, se desvanece su vida en el aire letal.

"Una vez que con tales tormentos hubieron realizado bárbaramente el sacrificio, sacan de los cóncavos hornos la mansa cochinilla; la cual, bajo la blanca epidermis esconde el color carmín, con que tiñen galos, holandeses, venecianos, españoles, ingleses, rusos, belgas y el orbe todo enrojece.

"Mas para que alguno no se deje engañar por el espectáculo del lucro, sépase que esta industria la ha reservado el cielo a los colonos indios. Pues algunos codiciosos, con terco empeño tomaron de los nopales la bermeja prole para cultivarla. Pero ésta, acostumbrada a alimentarse de las dulces hojas, o sufre una gran mortandad por el soplo de los vientos, o rehusándose a procrear en los follajes, burla las tentativas del dueño, consumiéndose así el caudal con su inercia estéril.

"La raza india, por el contrario, hecha a los rudos trabajos, ni palidece afeminada bajo las heladas lluvias, ni teme al sol cuando flamea su quemante antorcha. De aquí que, imperturbable, soporte todos los eventos temibles: la luna, el sol, la lluvia, el frío, el calor; y vigile sin descanso, noche y día, ahuyentando de los albeantes gusanos a los perniciosos enemigos. Improba labor ciertamente, pero acreedora de crecida ganancia."[5]

---

5 Tomado de *Por los Campos de México*, versión de la *Rusticatio*, según el texto latino de la edición de Bolonia de 1782, por Octavio Valdés. Edición de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1942.

Actualmente el beneficio de la cochinilla, entre los indios, según el estudio llevado a cabo por la Secretaría de la Economía Nacional, se hace sobre nopales que, debido a su cultivo, pierden las espinas; estos nopales vulgarmente llamados de Castilla, pertenecen al *Cactus coccinilifer*. Algunos indios, antes de llevar las pencas cargadas de cochinillas recién nacidas a los nopales arriba mencionados, mismos en que han de vivir, guardan dichas pencas en la oscuridad por el término de veinte días, después del cual llévanlas al aire libre colgándolas en algún cobertizo hasta que aparecen las cochinillas madres que pasan a los nopales en donde han hecho especie de nidos con heno o paxtle, y allí se reproducen de tal manera que a los cuatro meses ya se puede hacer una cosecha.

La cochinilla mixteca o jaspeada la constituyen insectos bien desarrollados, es poco rugosa, con granos de reflejos blancos sobre un fondo rojo moreno, y la cochinilla silvestre, o granilla, menos apreciada, está constituida por insectos más pequeños que dan una masa compuesta de materia blanca y roja.

Como se necesitan cerca de sesenta mil animalitos para obtener una libra de cochinilla, y como el color producido con ella es poco firme, actualmente esta industria, que como hemos visto, tanto apogeo alcanzó en Nueva España, encuéntrase abandonada, pues el producto se sustituye con los que proporciona la industria química.

Sólo a título de curiosidad debe recordarse la existencia de otra grana que menciona Fray Toribio de Motolinía cuando describiendo la flora del país menciona que: "Hay unos árboles medianos, y echan muchos erizos como los de las castañas, aunque no tan grandes ni tan ásperos, y dentro de grana colorada. Son los granos tan grandes como semillas de culantro. Esta grana mexclan los pintores con la otra que dije que es muy buena, que se llama *nocheztli*; también hay esta buena de *nocheztli*."

No sabemos si el árbol a que se refiere Motolinía debe identificarse con el llamado achiote (*Bixa orellana*) de cuya semilla sácase también el rojo conocido con el nombre de la planta y que consta por Herrera que abundaba en Honduras, pues afirma que contrataban en "aves, mantas, plumas, sal, cacao, achite que es como vermellón, para pintarse, y otras cosas".

Igualmente debo consignar la púrpura, tal vez el misterioso múrice o el *Púrpura hemastoma* de nuestras costas del Pacífico, pintorescamente tratado por el jesuita guatemalteco en su *Rusticatio*, con estas palabras:

"Escóndese en las extremas playas de América un gran poblado, que por medio de un río trafica con el mar del Sur y lanza ligeras embarca-

ciones a la inmensidad. Tórrido siempre por el aire caldeado, pero rico de manantiales, de campos en perpetuo verdor, apacibles sombras de arboledas que amortiguan el fuego solar y refrigeradores frutos para el ardiente calor. Los antiguos indígenas lo apellidaron Nicoya,[6] pero a la púrpura debe su fama y memorable nombre.

"Causa sobresalto una larga escollera en el curvo litoral espumoso, roca inconmovible bajo los vientos enfurecidos, encadenada a las olas enormes. A ella incisivo se adhiere el caracol, pequeño de cuerpo, pero insigne por su fulgurante púrpura. Concha sutil le suministra egregio hogar, cuna y triste sepulcro.

"Codicioso el indio, lo busca por el peñascoso litoral, y en habiéndolo encontrado lo arranca de la roca y lo guarda en ollas henchidas de agua, hasta que acumula gran cantidad de aquella reptante población.

"Tú, antes de arrancar la púrpura del abrupto peñascal, observa si ya la luna nueva recobra su luz, lo mismo que los días exactos desde que comenzó a resplandecer; porque el molusco se llena de jugo cuando la luna creciente levanta los cuernos altivos; pero si la luna fatigándose amortiguara sus luces y lenta desmayara su bicorne fulgor, deja que el espumoso marisco repte por las escabrosidades, a no ser que quieras soportar en vano la penosa faena.

"No se oculta este cuerdo proceder a los indios. Buscan el múrice en las ásperas riberas, olvidándose que el don proviene de Febe; pero no lo sacan neciamente de las hondas vasijas, ni extraerán el jugo de la concha hueca, sin antes examinar el cielo con ojo atento. Mas cuando la luna en nuevos carros irradia sobre las cumbres de la tierra, la gente proveyéndose de pequeños guijarros, extrae las conchas de la olla, las quiebra a golpes, busca con precaución y prontamente descubre el purpúreo color encerrado en el túmido vientre.

"Luego, haciendo pasar hilo sobre las conchas abiertas, tiñe el algodón y la seda de rutilante múrice, como nunca Tiro lo produjo igual. Las sedas resplandecen teñidas con el fúlgido y vivo licor, que no se gasta con la vejez prolongada, ni se borra sumergiéndola en agua de acres lejías. Más aún, la vestidura lavada con frecuencia en agua fría, brilla nítidamente, y se complace en burlar todo empeño, manteniendo obstinadamente fijo el eterno color."

No deseo terminar las notas que informan este capítulo sin recordar que, no obstante que Clavijero especifica claramente que los indígenas empleaban la cochinilla para obtener el color púrpura, el cronista Herrera

6 En la actual República de Costa Rica.

manifiesta que los indios no supieron o no quisieron aprovecharla; este autor, al referir los pormenores de la provincia de Tlaxcala y, particularmente, al hablar sobre la laguna cercana a Topoyanco, escribe que "Es muy agradable, y por su rivera va poblada de indios con sus sementeras, frutales, y cochinilla, de que aora se haze caso: y entran por ella doscientos mil ducados al año en Tlascala, de la qual no hizieron cuenta los naturales, hasta que se lo enseñaron los Castellanos."

No obstante lo que asegura el cronista en el párrafo transcrito, encontramos que Bernal Díaz, al describir las mercaderías que se vendían en Tlaltelolco, textualmente dice: "e vendian mucha grana debajo de los portales que estaban en aquella gran plaza"; y Diego Muñoz Camargo, asienta que la grana es "color que los yndios tenian en su antiguñedad en muy gran estimación para teñir".

Clavijero se opone, también, a la idea de que fueran los españoles quienes enseñaran a los indígenas el uso de la cochinilla y, entre otros razonamientos, esgrime los siguientes: "¿para qué se daban —los indios— el trabajo de criar la cochinilla? ¿Por qué estaban obligados Huagiacac, Coyolapan y otros pueblos a pagar anualmente veinte sacos de cochinilla al rey de México, como consta en la matrícula de los tributos? ¿Cómo puede creerse que ignorasen el uso de la cochinilla aquellas naciones tan aficionadas a la pintura, y que no supiesen emplear su color, sabiendo servirse del añil, del achiote y de muchas piedras y tierras minerales?"

En la época colonial, y listada después de la plata y el oro, la grana fué una verdadera fuente de riqueza. Cuando Felipe II encuentra agotados sus recursos a consecuencia de los grandes gastos hechos en la toma de la corona imperial y en la lucha emprendida para arrojar de Navarra al Rey de Francia, hace saber a Cortés que necesita de mucho dinero, tanto para continuar la guerra contra los franceses y cobrar Fuenterrabia, que éstos habían tomado, como para aparejar armadas de mar y tierra. Por este motivo, el rey manifiesta al conquistador que envía a Francisco de Montejo con el encargo de recibir, en calidad de préstamo, todo el oro que Cortés y las demás personas que lo tuviesen pudieran proporcionarle.

Y es importante para nuestro estudio consignar que al mismo tiempo que el rey solicitaba el oro de la Colonia, deseaba tener noticia cierta sobre la utilidad que pudiera obtener con el beneficio de la cochinilla mexicana, pues su cronista escribe que "aviendo tenido el Rey noticia, que en Nueva España habia grana en abundancia, y que trayda a Castilla podía redundar en mucho provecho para las rentas Reales, mandó al Governador que lo

mirasse, y hiziesse coger, y avisasse luego si essto era verdad, y que le parecia que para beneficiarla se podía hazer".

Y no era pequeño el provecho que a muchos primitivos colonizadores dejó la grana.

En una carta que el Arzobispo de México envía al rey, en 1º de diciembre de 1585, se refiere, entre otras cosas de gobierno, a lo que ha averiguado "sobre haberse entendido que era del doctor Francisco de Sandi cierta grana cochinilla que Diego López de Montalbán mercader de México envió a Esteban López su hermano a Sevilla los años pasados de 83 y 84". "Hice que el Diego López de Montalbán, escribe el Arzobispo, diese fianzas muy seguras en cantidad de más de cincuenta y siete mil pesos del retorno que le hizo Esteban López su hermano en la flota de 84, de las mercaderías que se compraron de lo procedido de las mil arrobas de grana que fueron en la flota de 83, y navío de aviso, de suerte que lo uno y lo otro está muy bien afianzado para lo que vuestra majestad fuere servido mandar."

Para explicarnos mejor lo antes expuesto, recordemos que por miedo a remitir dinero en las fragatas, expuestas a caer en manos de corsarios, eran muchos los mercaderes que preferían enviar empleadas sus haciendas en cueros y grana, que al liquidarse en la Península se les retornaba en otras mercancías, como en el caso del mercader Diego López de Montalbán.

A fin de dejar sentada la importancia de la producción de cochinilla en Oaxaca, apuntaremos que don Lucas Alamán asegura que el valor anual de la grana en la época de que hablamos, era de cosa de 1.200,000 pesos, pero había sido mucho mayor en años anteriores, pasando en mucho de 3.000,000; "su baja, agrega, comenzó con el establecimiento de las intendencias, pues habiendo cesado el trabajo a que los alcaldes mayores obligaban por su propio provecho a los indios, éstos no se ocuparon ya con la misma eficacia de un cultivo que exige tan prolija dedicación".

Hacia el año de 1747, un anónimo comerciante inglés formó un cuadro de las exportaciones americanas, el que fué publicado, según don Carlos Pereyra, en la obra *The Spanish Empire in America*; de esa relación se desprende que la cochinilla enviada a Europa por la Flota y Barcos de Registro, alcanzó un valor de 1.200,000 pesos, lo que sólo fué superado por los 2.000,000 que representó el azúcar, añil, tabaco y otros varios productos, por los 4.000,000 a que ascendió el oro de las minas o por los 30.000,000 que corresponden a la exportación de plata.

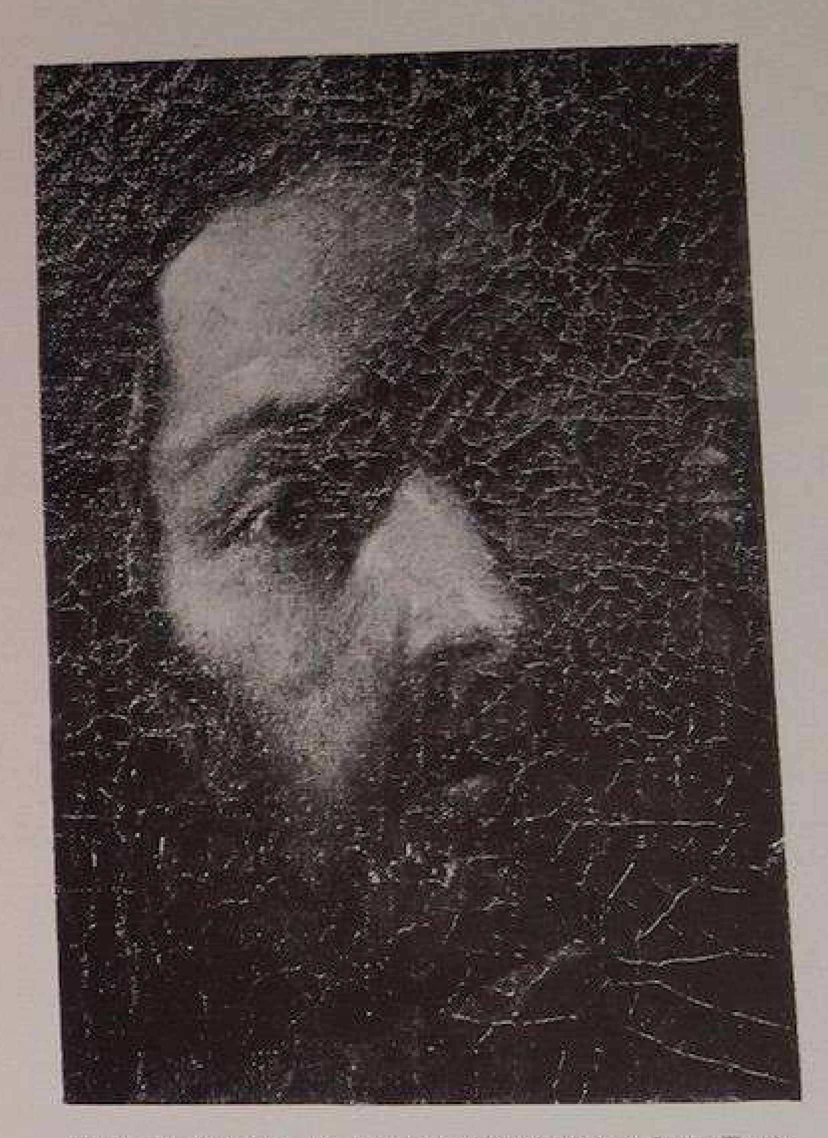
Teniendo tanta importancia el comercio de la cochinilla mexicana, no extrañará que en 1817 se calculara en seis millones de pesos fuertes el valor



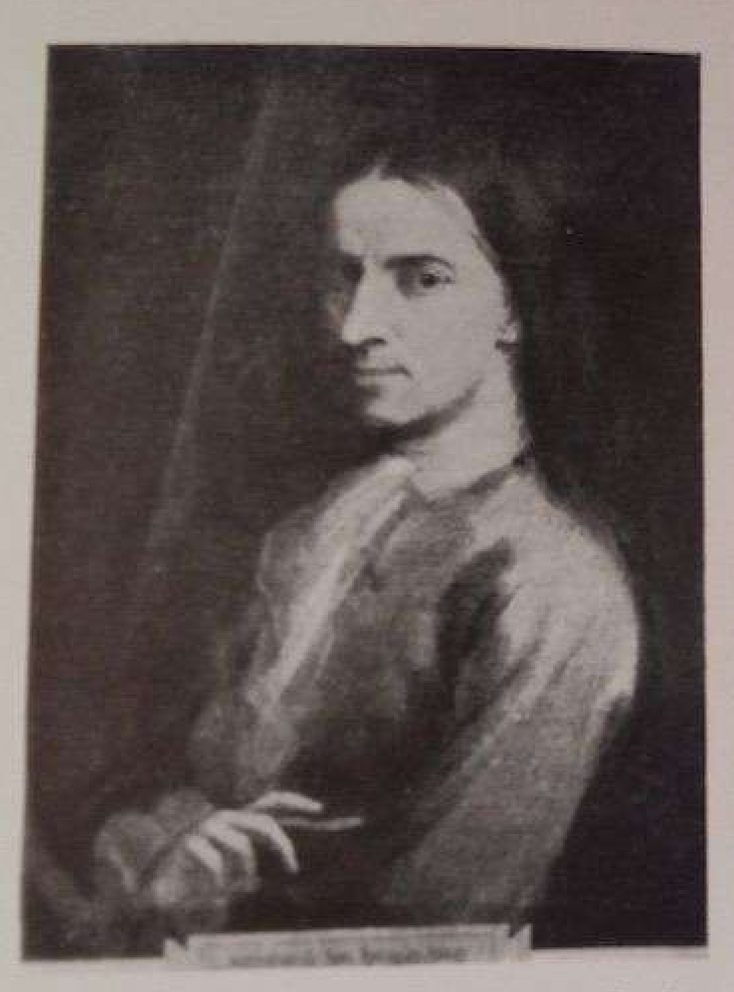
Anunciación a la Virgen María. En el rompimiento de gloria rodean al Padre Eterno las cabecitas de querubines que tan en boga estuvieron desde los primeros años del siglo XVIII. El arcángel Gabriel, del tipo clásico de Juan Correa que es el autor de esta obra que existe en el Museo de Churubusco, vela sus piernas y brazos desnudos con un lienzo fino y transparente. La actitud de frío estatismo del arcángel, contrasta con el movimiento de sus paños, cuyos vuelos muestran una falsa regularidad



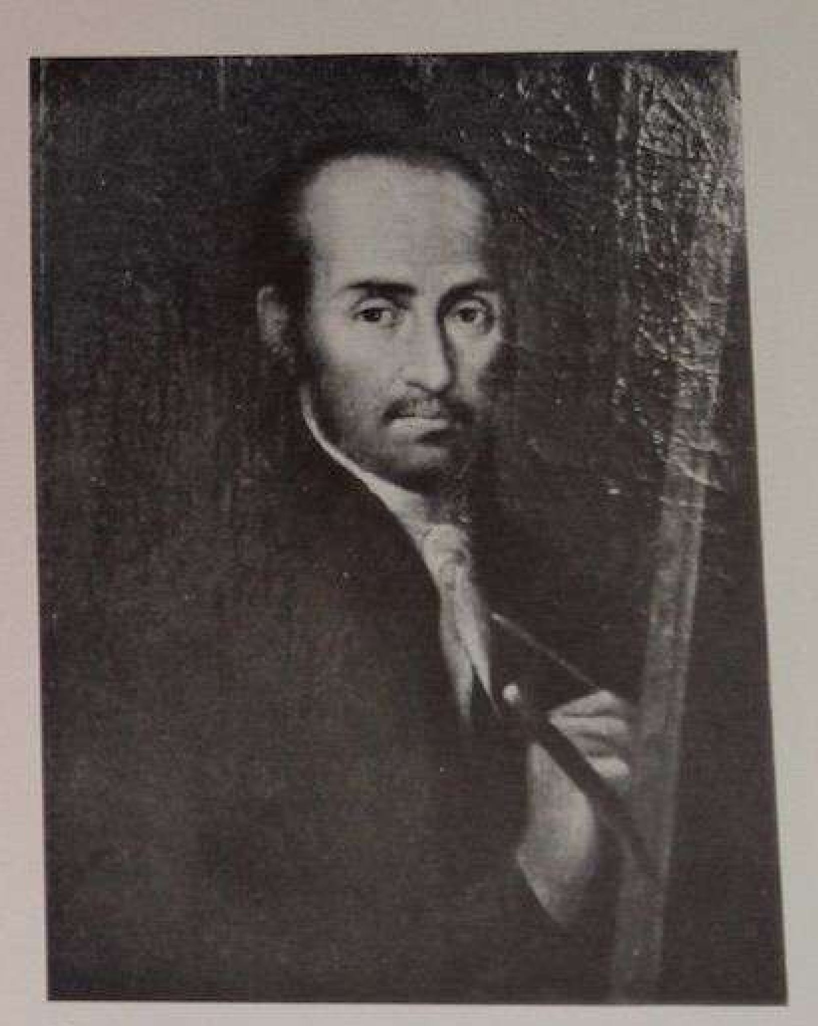
Posible autorretrato del autor de una pintura tabular sobre el tema de Pentecostés, conservada en las galerías de La Profesa. Indiscutiblemente se trata de un pintor echaviano de categoría



En el valioso lienzo que escenifica la incredulidad de Santo Tomás, y destacando de la penumbra en el ángulo izquierdo de la parte superior, aparece esta cabeza, indiscutible efigie de un personaje, y tal vez autorretrato de Sebastián de Arteaga



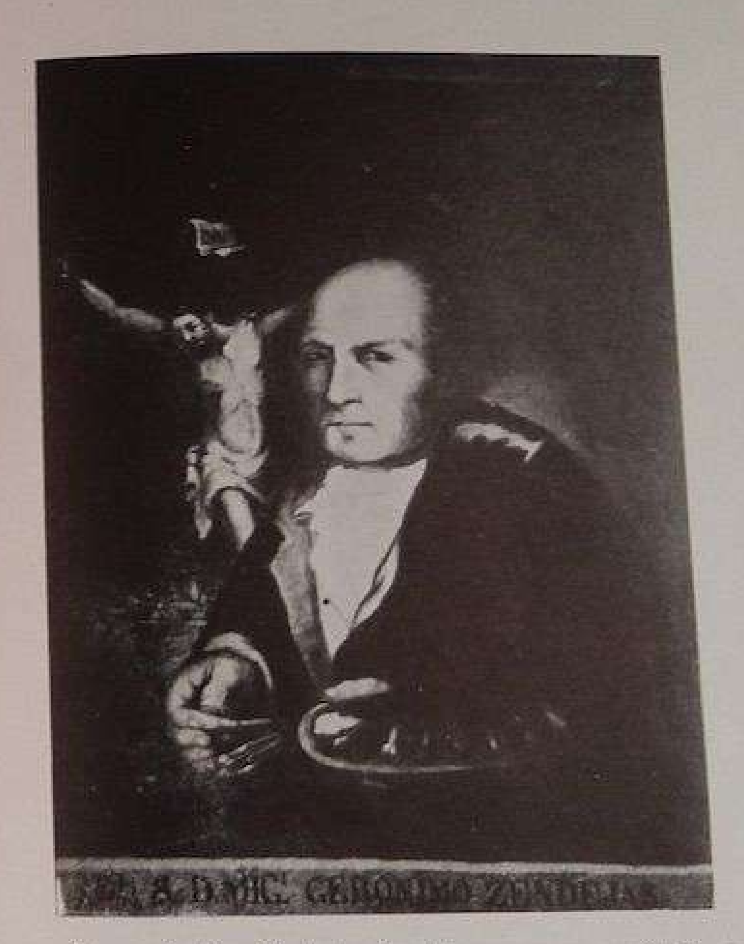
Autorretrato del pintor Juan Rodríguez Juárez. Esta fué una de las primeras obras que formaron el pie de las galerías de pintura de la Academia de San Carlos



Autorretrato del pintor José de Ibarra. Esta obra, que se custodia en el Museo de Pintura de la Academia de San Carlos, se ha considerado hasta hoy, sin fundamento alguno, como autorretrato de Miguel Cabrera. Las referencias documentales, algunas de estas escritas por contemporáneos de Cabrera apenas diecisiete años después de muerto este artista, indican claramente que se trata de un autorretrato de Ibarra



Autorretrato de Luis Rodríguez Alconedo. Clasificado de esa manera se exhibe en la *Academia de Bellas Artes de Puebla* y se enlista entre el muy escaso número de obras que de esta naturaleza nos legara la pintura de Nueva España



Retrato de Miguel Jerónimo Zendejas, que se supone pintado por el propio artista, no obstante aparecer la paleta en el lado correcto como en muchos autorretratos de pintores europeos. Nótese que los colores que presenta la mencionada paleta revelan, por la forma de la pasta, haber salido de un envase, probablemente de la tradicional *vejiga*



Conocemos pocos retratos que presenten la efigie de nuestros pintores. El aquí reproducido muestra a Lorenzo Zendejas en las labores de su oficio y como este artista pertenece al grupo de los que ligan los últimos años del coloniaje con los primeros de la independencia, la paleta, los pinceles, el caballete y el vaso que parece contener la esencia de trementina, tienen importancia documental

de las granas, añil y otros frutos que se extraían clandestinamente para Jamaica. En esa época la recolección era abundante y el producto anual se componía, aproximadamente, de 1,400 zurrones de grana fina, 50 de granilla y 25 de polvo de grana, lo que nos hace conocer no sólo la cantidad, sino también la proporción entre las diversas clases del producto.

Y ya que mencionamos las exportaciones clandestinas, recordemos que fué lo elevado de los reales derechos lo que fomentó el contrabando; para dar una idea del provecho que a la Real Hacienda dejaba el comercio de la grana, basta reproducir el cuadro formado en 1818 por Juan Bautista Izaguirre, del Consulado de Veracruz, e impugnador del comercio libre, quien textualmente escribe:

"Examinemos ahora cuánto pagan de derechos en Veracruz cien arrobas de grana fina en su entrada con la correspondiente guía: en su embarque para la Metrópoli, bajo partida de registro, y a su extracción para las potencias extranjeras.

100 arrobas de grana fina, por valúo corriente de $100.00 arroba, importan $10,000.00 por cuyo derecho de alcabala se pagan en la Real Aduana 4%	$ 400.0
Por el de arbitrio de 15 reales arroba...........	187.4
Por el real derecho de millones a 2%............	200.0
Por el de muralla................................	1.0
Por el de convoy terrestre 2%...................	200.0
Por flete de mar para la Metrópoli en buque de S. M. 10 reales arroba......................	125.0
Por derecho de extracción de la Metrópoli para las potencias extranjeras, valuado el quintal en 6,624 reales vellón paga 993.20 2/5 R. vn. y correspon- 34 den a las 100 arrobas de presupuesto..........	1,242.0
	$ 2,355.4

"Por esta demostración aparece que la Real Hacienda perderá $2,355.4 reales en cien arrobas de grana fina que vayan de contrabando a Jamaica, y suponiendo que sólo sean 4,000 arrobas cada año, importará la pérdida de la Real Hacienda $94,220.00..." lo que "resulta en favor de los contrabandistas para pago de sobornos y gastos y utilidad suya."[7]

7 Archivo Histórico de Hacienda. Volumen I. La libertad del comercio en la Nueva España en la segunda década del siglo XIX. México, 1943.

Por último, don Cayetano Esteva, en una nota de su *Geografía Histórica del Estado de Oaxaca*, asegura que "durante el espacio de cien años comprendidos de 1758 a 1858, ingresaron a Oaxaca $118.161,987.33 como producto del beneficio de la grana".

EL INDIGO Y EL PASTEL

Causaba verdadera admiración a los primeros cronistas de la Nueva España "la mucha cantidad, y diferencias que venden de colores, que hacen de hojas de rosas, frutas, flores, raíces, cortezas, piedras, madera y otras cosas". Entre la gran variedad de materias tintóreas de carácter vegetal empleadas por los indios, figuran el palo del Brasil, la flor del *matlaxihuitl*, el *xiuhquilipitzahuac* y la semilla del achiote; a éstas debe agregarse el *xochipalli (Cosmos sulphureus)*, "planta cuyas hojas se parecen a las de la artemisa", según Clavijero, y de la que se obtenía un color amarillo; cocidas en agua con nitro, estas hojas les suministraban un bello color naranja.

Por la abundancia de colores vegetales, Fray Toribio de Motolinia puede escribir que "muchos colores hacen los indios de flores, y cuando los pintores quieren mudar el pincel de una color en otra, con la boca limpian el pincel, por ser las colores de flores".

Sahagún describe la venta de colores con las siguientes palabras:

"El que vende las colores que pone encima de un cesto grande, es de esta propiedad; que cada género de color, pónelo en un cestillo encima del grande, y las colores que vende son de todo género, a saber las colores secas y molidas, la grana, amarillo y azul claro, la greda, el cisco de teas, cardenillo, alumbre, y el ungüento amarillo que se llama *axi* y el *chapupulli* mexclado con este ungüento amarillo que se llama *isctli* y el almagre. Vende también cosas olorosas como son las especies aromáticas; vende también cosillas de medicina, como es la cola del animalejo *tlaquatsin*, y muchas yerbas y raíces de diversas especies; á más de todo lo dicho vende también el betún que es como pez, el incienso blanco, agallas para hacer tinta, y la cebadilla —(para matar piojos)—, panes de azul, güisachi y margagita."

Cervantes de Salazar, en su *Crónica de Nueva España*, al enumerar las cosas con que se trafica en los mercados, escribe que "no menos pone en admiración la mucha cantidad y diferencias que venden de colores que nosotros tenemos y de otras muchas de que carescemos, que ellos hacen de hojas de rosas, frutas, flores, raíces, cortezas, piedras, madera y otras cosas que sería largo de contarlas".

Como estos párrafos nos hacen ver la grande importancia que tuvieron los colorantes vegetales, nos vemos precisados a reseñarlos brevemente.

El añil se saca de la planta mediante la acción del oxígeno sobre el añil blanco que existe combinado con la glucosa, y por fermentación de ésta en presencia del amoníaco se obtiene una solución amarilla, la cual se transforma en añil azul. En México, el añil se extrae de la *Indigofera añil L.*, pero ha sido casi desterrado a partir de la aparición del indigo artificial —1897— y de los colorantes derivados del alquitrán de hulla, que aventajan al producto natural en el brillo de sus matices y en la solidez de la tinta.

Los indios empleaban el añil, a cuya planta le daban el nombre de *xiuhquilipitzahuac*, pero el modo de obtener el producto se diferenciaba mucho del moderno. Clavijero lo describe así: "Ponían las hojas de la planta, una a una, en vasijas de agua caliente, o más bien tibia, y después de haberlas meneado con una pala, pasaban el agua teñida a unas orzas o peroles, donde la dejaban reposar, hasta que se precipitaban al fondo las partes sólidas de la tintura, y entonces vaciaban el agua poco a poco. Este sedimento se secaba al sol, y después se ponía entre dos platos al fuego, para que se endureciese."

Herrera recuerda que en Michoacán "ay añil para teñir: ay una fruta como algarroba, para zumaque, y la yerva para el vidrio ..." Y el mismo viajero inglés a que antes se hizo referencia, Roberto Tomson, al reseñar los productos de la Nueva España escribe que "asimismo el añil que viene de allá para teñir de azul, es una planta que crece sin cultivo, y en cierta época del año se recoge, se quema y de sus cenizas, mezcladas con otros ingredientes, se hace el añil", estableciendo incuestionablemente que ese producto se exportaba a Europa junto con todas las "otras muchas cosas buenas y útiles que todos los años se traen a España, y allá se venden y distribuyen a otros muchos países".

Pedro de Ledesma, antiguo poblador de México, en carta que dirige al rey, y fechada en 1563, le sugiere lo que conviene proveer en la Nueva España, y refiriéndose a la existencia de añil en esta tierra, escribe:

"...lo que sé decir es que acá se tiene por muy mejor que lo mejor de Bervería que llaman volador o nadador porque se ha esperimentado y es ansí aunque del arte que los indios los sacan es de tanta costa y trabajo que aunque valiese al doble de lo que vale no se sufre beneficiar, y por esta cabsa acá no se usa dello porque vale una libra en el tranguez (*sic*) desta cibdad ocho pesos; pero siendo vuestra majestad servido darse a industria y orden como a muy poca costa y trabajo y sin vejación de los indios se saque tanta cantidad que baste no sólo para toda la xriptiandad, más aún

para toda Turquía, si menester fuere, y como tengo dicho lo mejor de todo el mundo; y escusarse ha tanta saca de moneda como cada año se saca para tierras de infieles sarracenos."

Diego Quijada, gobernador de Yucatán, se refiere también al añil con estas palabras:

"...dase también en estas provincias el añir ques la tinta azul para paños y sedas, y están los caminos llenos de la yerba con que se hace, y un vecino de la villa de Valladolid me dice que coge ogaño veinte arrobas dello."

Por lo que toca a la industria del índigo guatemalteco en las postrimerías de la época colonial, nos vemos precisados a solicitar el valioso auxilio de las páginas de la *Rusticatio Mexicana* del Padre Landívar, quien recomienda se escojan terrenos tostados por el sol y se descampen de los árboles que los ensombrecieren, quemando después los residuos de leña, pues así "la tierra entibiada por el étneo calor se abre blanda y oculta las sales en su seno, para lozanear después opulenta de sustanciosos granos".

En seguida, el poeta la describe así:

"Luego que apagado el fuego cesó la destrucción y Vulcano, volviendo pie atrás se hubo dirigido a su caverna siciliana, uncen al yugo el recio testuz de los novillos, los cuales, con aradura reiterada surcando los prietos terrones, abren el regazo de la tierra enriquecido de sales fecundas; a no ser que prefieran voltearla con el azadón, hasta que toda quede igualmente bien aparejada. Es necesario, en este caso, labrar los campos con crecido número de gente, que por trabajar en tarea prolongada aumenta los dispendios; pero, por el terco desatino de guardar la rutina, con frecuencia prescinden del oblicuo arado. De aquí que se vea una multitud voltear la tierra, allanarla convenientemente y trazar los surcos con brazos vigorosos.

"Una vez que han roto las entrañas de la tierra disponiéndola para entregarle el grano, la multitud de agricultores esparce por el campo la semilla diminuta (que tal vez podrías confundir con la picante mostaza), como suele el labrador derramar sobre los campos el trigo dorado, seducido por la visión de la futura mies.

"Después de que la simiente se hinchó en el seno fecundo y feraz desgarró la entraña de la madre tierra, aristas innumerables revisten los campos, convirtiéndolos en praderas tapizadas de brotes delicados. Pero aunque las yugadas lleguen a florecer lujuriosas con el esmerado cultivo, y pulule la sombra de los follajes, aún no te apresures a congratularte: todavía resta al colono largo camino. Pues la planta que primeramente brota de la semilla, tan poco jugo encierra en su tallo que rara vez la utilidad obtenida

compensa las erogaciones hechas. Por ello la gente moza deja que las cañas se doblen al peso del rubio grano, las siega después con la curva hoz y forzada a esperar la nueva mies, se industria en restablecer el entristecido campo de su despojo.

"Al lograrse esto, elévanse las plantas más de seis codos desplegando sus hojas en forma de un pequeño huevo, a las cuales la pródiga naturaleza pintó por arriba de azul y abajo de verde y gualda y salpicó de flores de encendida púrpura. Si sopla el sur, el campo sonríe, moviéndose la ondulante mies, meciéndose las cañas en denso vaivén, como las olas del hinchado ponto.

"La gente, armándose al punto de poderosa segur, invade el cultivo cuidado por largo tiempo y lo desnuda encarnizadamente del pingüe fruto. No siega, sin embargo, imprevisora, todos los tallos, ni arranca toda la cosecha; antes bien, inteligente, no arranca mayor cantidad de planta de la que sumergen en el río las numerosas cuadrillas, que con diligencia extraen el jugo de los tallos.

"El mayordomo, entonces, asigna un par de mulas a cada segador, a fin de que las carguen de gruesas y pesadas gavillas, asegurándolas con lazos que pasan por la barriga del animal, y que han de ser conducidas a la granja al mediodía. Lo cual significa que los segadores obligados a permanecer en la penosa tarea, no regresan a la morada familiar sino cuando el sol inflamado sube al cenit.

"Mientras, otros saliendo de la granja, limpian oportunamente con solícito cuidado los estanques que el hábil dueño tiene ya preparados. Pues al tiempo en que disponen los campos para la siembra, al pie de pendiente colina por donde corre un río, construye aquél, con no pocos gastos, tres estanques de diversa cabida, pero que muy sólidos de paredes, cierran el paso a las aguas acumuladas.

"El mayor, tendido al extremo de la pendiente, levanta sus bordes más arriba sobrepasando en altura con sus muros a los otros, para que de él beban abajo el agua de añil. Al pie de los anchos diques del primero, el menor despliega sus limpios muros, ofreciendo al caudal afluente albergue menos amplio, a causa de sus bordes más reducidos. El más pequeño debajo de éste, ceñido de firme pared, recibe en su hueco los colores purificados por el agua del río. Brillan los tres interiormente, bruñidos con fatiga y primor por el diestro artesano que los pulimentó acuciosamente, a fin de que no se filtre el color por los resquicios de alguna grieta.

"Una vez que los trabajadores, prestos aprontaron los estanques con la corriente que se recibe por la falda de la colina, y los limpiaron cuida-

dosamente de toda inmundicia, al instante llenan la cavidad del mayor con las segadas gavillas agobiándola hasta sus bordes. Mas para que la planta después no sobrenade, o se sustraiga del frío baño escabulléndose de la piscina ya hinchada, la prensan precavidos con oblongos maderos transversales, violentándola a doblegar su altanería. Entonces derraman sobre ella la clara corriente, conducida sin tardanza por el largo canal, hasta que cubra las gavillas prensadas por los travesaños y las anegue del todo. Pacientemente las deja sumergidas hasta el otro día.

"Cuando ya la última luz ha esclarecido la tierra y ha retirado el sol del firmamento sus rojos corceles, el guardián examina atentamente si la linfa aletargada es aún como antes claro cristal, o si se asemeja a las plantas por el verde color. Mas apenas se torna esmeralda, embebiéndose del reciente color con los jugos exprimidos del vegetal, rápidamente aquél, abriendo el caño del pilón manda la corriente a que se precipite a llenar el estanque que luego, más abajo se le subordina, y para que con el continuo movimiento se mezclen las aguas teñidas.

"Pues junto se alza una rueda giratoria al impulso de la corriente, que hace dar vueltas impetuosamente a un madero radiado de anchas paletas al tiempo en que los mozos llenan la piscina de más abajo, la rueda movible gira fácilmente en torno de su eje metálico, presionada por el riachuelo, y arrollando el madero con movimiento circular mezcla vigorosa desde lo más hondo las aguas teñidas, hasta que la hez agitada por los reiterados golpes suelte las sales, y por su propio peso se precipite al fondo.

"Al principio toda la superficie exuberante de azules espumas, hinchándose por dondequiera de grandes burbujas, amenaza desbordarse con salto audaz. Pero la espuma lentamente se diluye en el aire ligero, el agua teñida de celeste zafiro, reposa entre los bordes y las heces del vegetal caídas rápidamente de las aguas superiores, semejan por su complexión cieno líquido.

"Toman después del colorido licor en relumbrante vasija, y la mano experta lucha por condensarlo. Palpando repetidamente el fondo del vaso con dedo explorador, investiga si ya el limo se conglomeró y hecho grano se esconde bajo el agua. Si no se asienta aún la hez cenagosa, el artesano ordena remover más los estanques por medio de los maderos rotatorios y atentamente renueva el ensayo hasta que conglomerándose los granos se posen en el fondo de la vasija. Suspendiendo entonces la agitación serénanse las aguas y largo tiempo permanecen acumuladas en reposo, teñidas de azul celeste.

"Luego el capataz manda franquear la salida (la cual rasgando el dique de arriba abajo, había sido cerrada con barro por los mozos diligentes); y al punto, libre de grillos y cárcel, se precipita la corriente por la abertura. Arrancando parte por parte del barro endurecido abren el clausurado conducto y dejan escapar las aguas de la caudalosa piscina, hasta que el lodo cerúleo haga conatos de irse detrás.

"Entonces tapan otra vez la abertura con arcilla y traspasan el sedimento recogido en tinajas de barro, a la cavidad del estanque más pequeño, en donde purificado otra vez por la corriente sobrante, se posa conglomerándose en el fondo. Tú mismo podrías ver el cieno pintado, embebido de glaucas heces, asentarse en la piscina. La ilustre Guatemala con él acumula abundantes riquezas y cobra auge el comercio de todo el mundo.

"Cuando los diestros trabajadores secan los sedimentos cenagosos del vegetal, cuelgan de vigas elevadas sacos tejidos con espesa trama en forma de cono, a través del cual ha de fluir el líquido con el puro color aprisionado. Después de sacar la masa limosa del pequeño estanque, la traspasan luego a los estrechos sacos; en los cuales, suspendida durante largas horas, buscando los sutiles resquicios de la espesa trama, por abajo, gota a gota filtra el líquido, que por lo espeso se asemeja a la cera tibia.

"Luego, diligentes, extienden sobre tablados la masa maleable, que expuesta muchas veces al tórrido sol, se deshace de la nociva humedad. Su seno humeante emite leves vapores, y breve nubecilla se eleva a los aires. Sin demora, muelen la masa endurecida por los rayos del sol y céfiro insistente, hasta reducirla a partículas que integran el índigo, así llamado vulgarmente con el nombre de su tierra de origen.

"Mas ¿qué acaecería si llegaran las lluvias en densas nubes, mientras se endurece al sol el azul indiano? Irían las corrientes impregnadas del glauco jugo y las partículas licuadas huirían por los campos abiertos. Por esto, es necesario exponer al sol la masa con guardias que alertas exploren sobre cuáles techumbres amenazan las tempestades de Júpiter, adviertan a los compañeros de la inminente lluvia, y con prontitud pongan la masa al abrigo." [8]

No era el *xiuhquilipitzahuac*, planta única de la que se sacara el azul, pues había otra conocida con el nombre de *matlaxihuitl*, de cuya flor se obtenía el colorante.

No sería temerario, tampoco, el suponer que supieron emplear la llamada "sacatinta" o hierba de Santa Inés (*Jacobinia spicigera*), cuyas hojas

8 Ibidem.

maceradas en agua caliente sueltan un color azul que aún hoy utilizan nuestros campesinos.

Por lo que se refiere al cultivo del pastel, tan usado en Europa hasta bien entrado el siglo XVIII para dar a los paños el tinte azul, tuvo poca importancia en la Nueva España.

No obstante que en Francia el uso del pastel fué protegido con leyes especiales contra la invasión del añil, pues hasta 1737 en que esa prohibición se levantó a medias, se castigaba con gran severidad al que empleara el índigo, parece que España no se preocupó mucho por el cultivo de la *Isatis tinctoria* en estas distancias, ya que apenas si se le menciona.

La carta de Pedro Ledesma, antes citada, agrega:

"...ansí mesmo hay gran saca de moneda para reinos estraños para pastel por lo cual el año de treinta y siete vinieron maestros que lo beneficiasen y hiciese en esta tierra tan bueno como el de Tolosa, pero por haberse dado mala maña se ha perdido mucho también, en esto se dará orden y parte donde fácilmente se pueda proveer dello toda España y aun los reinos extraños, y que vaya seguro de dañarse estos dos géneros de colores serían a España muy provechosos y evitarse ha la saca de moneda que por ellas de ordinario hay."

En la tasación de tributos de 1538, está especificado que "den en las ventas de Tecuaca e Langantepeque el servicio que suelen y han acostumbrado dar e a que den treinta indios a la contina para el pastel...", agregando una nota marginal de por 1562 que ya "no dan el servicio en las ventas ni los treinta indios para el pastel, porque se quitaron cuando se quitaron los servicios personales". Y así como Tlaxcala, también por 1538 el pueblo de Xalapa, donde estaba la contratación de esta mercancía, daba "sus sujetos para el pastel".

Alonso de Herrera, en carta fechada en mayo de 1544, manifiesta al rey lo siguiente:

"En lo que toca a lo del pastel ha de saber vuestra majestad que acá se da muy bien y habría lugar para hacerse toda la cantidad que quisieren despachar, así para estas partes de acá como para los reinos de Castilla e otras partes y en toda perfición como todas las otras cosas acá responden, y así en esta cibdad y sus términos han comenzado a hacer casas e obrería de paños en que hay hasta hoy tres tintes asentados donde se spera en lo que más se hará, tener mucho despacho el pastel, y no es duda si obieran dado para ello recabdo así de tierras como de gentes, se obiera hecho mucha cantidad de donde vuestra majestad por su parte obiera habido mucho provecho; pero como la negociación ha tenido poco favor e calor de cuya cabsa

no se ha hecho la cantidad que se pudiera hacer ni en la bondad que se requería, la granjería dellos buena y aplicada para los indios y de poco trabajo, e los pueblos en que se ha hecho hasta agora, la hacienda dello nunca dieron renta ni tributo a vuestra majestad y si alguna cosa daban que sería muy poca cosa lo llevaban tres o cuatro corregidores que en ellos residían e agora de nuevo entiendo quel contador Albornoz ha ententado de pasar el ingenio de azúcar que tenía en Cempual entre los pueblos del pastel, lo cual sería capsa de mucho daño para aquellos pueblos como ha sido donde lo tiene asentado: hásele contradicho de cuya cabsa procura de deshacer esta hacienda, haciendo informaciones a la Abdiencia a su propósito porque no haciéndose el pastel haya lugar para meterse allí con su ingenio. Vuestra majestad sepa que esta es la cabsa de las más relaciones que hiciere."

EL CAMPECHE Y OTROS COLORES VEGETALES

Al hablar de la orchilla o urchilla que se producía en México, nos referimos desde luego a los líquenes de tierra que aparecen como costras blancas, y regulares, adheridas a rocas y piedras, y proceden de especies de *Lecanora* y *Variolaria*.

Para obtener el bello, pero fugaz color tornasol que producen, se procede de varias maneras, siendo tradicional el tratar los líquenes en depósitos de orina podrida, donde se dejan macerar por algunos días, agregándoles, después, una poca de cal, arsénico y alumbre; a las cuatro o seis semanas aparece el color violeta que caracteriza esa tinta, quedando lista para ser usada.

Entre los principales productos comerciales obtenidos de la orchilla, figuran: la pasta de orchilla que se prepara tratando los líquenes con agua y amoníaco diluído, manteniendo varios días la paila a una temperatura de 35 a 45°; el extracto que se obtiene de los líquenes frescos macerados al agua, la que extrae el cuerpo que se transforma en colorante al concentrarse el líquido por evaporación, agregando amoníaco al residuo; la llamada pólvora francesa que se obtiene precipitando con cloruro de calcio los ácidos libres extraídos de una solución acuosa tratada con algún ácido mineral, y el índigo rojo, pulverización de la masa producida por la desecación del extracto.

Pero actualmente, a despecho de la importancia que tuvo en la antigüedad, la orchilla ha sido desterrada casi de la tintorería, donde la substituyen colores de alquitrán.

Las noticias documentales que nos llegan de la época colonial y que se refieren a este liquen, son escasas; se sabe que por 1533, la Audiencia de México, al dar noticias a la emperatriz sobre el gobierno y hacienda de Nueva España, decía: "En esta Real Audiencia se presentó una cédula de vuestra majestad cerca de la urchilla, para que los naturales del pueblo donde la hay la beneficie: luego se llamaron prencipales de aquel pueblo y se hizo en ello lo que vuestra majestad mandaria ver por un auto que con ésta enviamos." La misma Audiencia, en 5 de agosto del mismo 1533, comunica al rey que: "Por su real cédula se mandó a esta Audiencia que proveyese como el corregidor que estuviese en el pueblo de la urchilla la beneficiase e se moderase o conmutase el tributo que el dicho pueblo da por el trabajo que en ello los indios recibirían: proveyóse como vuestra majestad lo manda y el pueblo donde se coge es pequeño y en la sierra e parte estéril y da de tributo de setecientas para ochocientas cargas de maiz que serían trescientas anegas poco más o menos é da otras tantas gallinas como carga; por razón del trabajo que han de tener en ir a coger la urchilla y entrojarla para que se seque y llevarla en tiempo enjuto a la cibdad de la Veracruz, que estará veinte e cinco o treinta leguas del pueblo, se le quitó el dicho maiz y han de llevar otras tantas cargas de la dicha urchilla; no tenemos acá noticias de qué provecho será el granjearla."

No queremos dejar sin mencionar el que muy probablemente se extraía el colorante amarillo, semejante al congo, que proporciona la corteza del colorín o zonpantle, cuyo nombre técnico es el de *Erythrina*.

El palo de Campeche, también llamado madera azul (*Haematoxylon campechanum*), proporciona tintas rojas, violetas, azules o verdes, por la acción de los mordentes, del aire y de la humedad. [9] La más utilizada es la laca azul, conocida como laca de Campeche.

Tal vez su nombre indígena de palo "eek", llamado "hec" en los documentos españoles de la época de la conquista, y que significa negro, sea alusión clara a que de él obtenían los indígenas, de preferencia, una tinta de ese color; pero muy pronto se supieron aprovechar otras cuatro, según se desprende de un viejo documento fechado en el puerto de Campeche a 20 de mayo de 1566 en que el gobernador de Yucatán, doctor Diego Quijada, expresa al rey don Felipe, textualmente:

"En esta tierra hay un palo en toda la costa de ella con que se dan a paños y sedas tintas de cinco colores, y dícese que vale mucho más quel pastel, y podránse cargar de ello todas las carabelas del mundo, y jamás

9 Con acetato de alúmina o sal de estaño, se obtiene laca violeta; con acetato de cobre, azul, y con cromato de potasa, negro.

faltará; sé cierto que se ha hecho el ensaye de ello en Sevilla y se tiene por muy bueno, y así lo escribió con mucho encarescimiento un Francisco de Paredes, batihoja, que allí reside, y dice ques cosa de gran valor, y el virrey me escribió que vuestra majestad hizo merced por diez años de la saca dello a Marcos de Ayala y quel despacho desto se le perdió en los bajos de los Jardines, y me rogó que se lo sustentase entretanto que venía el duplicado y así se hace."

Años más tarde, en 1572, el escribano Feliciano Bravo nos da a conocer que tras una miserable paga y muy contra su voluntad se ocupa a los indios de Chiapas en el traslado del palo de tinte:

". . . y así los indios van de 15 leguas de camino de ida y otras tantas de vuelta con la comida a cuestas donde trabajan una semana con tres reales de paga (para las obras de la fortaleza de San Juan de Ulúa, trabajando en la obra de la cal que del puerto de Campeche se saca), en lo cual y en hacerlos cortar y cargar una madera para tintas que desta tierra se lleva en navíos por granjería de particulares, los ocupan muy contra su voluntad sacándolos de su casa y en manera que dejando de entender en el beneficio de sus haciendas, cosa necesaria para su sustento y pagar sus tributos, les hacen trabajar en las ajenas de que se les siguen inconvinientes a su salud xriptiandad, conversión y santa dotrina."

Por último, el mismo rey, por cédula de 3 de diciembre de 1576 y otra posterior de 15 de mayo de 1583, manda al virrey le informe cómo se beneficia el palo de Campeche y el aprovechamiento que pueda dar, haciendo sobre ello averiguaciones.

Para complementar esta corta reseña, y por referirse a varios colorantes indígenas que perduran entre los que se dedican a "maquear" bateas, indicaremos que en la "Memoria sobre la Pintura del Pueblo de Olinalán, de la jurisdicción de Tlalpam, dispuesto por su Cura Propietario y Juez Eclesiástico D. Joaquín Alexo de Meave", [10] su autor, al detallar las tierras y colores usados en la pintura de las "xicaras" y "tecomates", escribe que para los colores rojos se usa el azarcón y el bermellón; para el azul, el añil; y para el amarillo, el "zacapale".

El "zacapale", tintura fijada en las tierras por medio del alumbre, se obtiene por decocción en el agua, de la planta de ese nombre, la que se asemeja al zacate y es una especie de convólvulo o enredadera que se da regularmente en los árboles de "huamúchitl". El "zapale" es la planta parásita que los botánicos conocen por *Cuscuta;* ciertamente que en Europa no se

10 Reproducido por don Jorge Enciso en el estudio de la "Pintura sobre Madera en Michoacán y Guerrero", publicado en "Mexican Folk-Ways", México, 1923.

sabe darle el destino que aquí le daban los indios; éstos, cuando la planta llega a su mayor incremento, la majan o muelen en metate, forman unas láminas redondas de casi cinco pulgadas de diámetro y las ponen a secar al sol, así las conducen a la ciudad para venderlas, dándoles el nombre de "zacatlascale", esto es, tortilla de zacate.

El carmesí se obtiene sirviéndose de una pasta semejante a la del amarillo, pero empleando la grana, o bien por el más económico de extraer la tintura del *huizquahuitl* (palo espinoso) también conocido con el nombre de "Brasil".

El color verde se logra mediante la mezcla de azul y amarillo, y el morado se produce con la de grana y azul; el negro se obtiene con el polvo de carbón que se hace quemando el corazón de la mazorca del maíz, conocido por "olote", o con el palo seco del "guayabo", también reducido a polvo de carbón.

DE LOS COLORES USADOS POR LOS PINTORES

La mayor parte de las materias tintóreas a que en los anteriores capítulos nos hemos concretado, eran empleadas para las sargas, pero los colores usados por los pintores de tablas, láminas y lienzos, fueron aquellos otros que nos vemos precisados a tomar de los tratadistas, en cuyas referencias encontramos muchos nombres ya en desuso, que nos obligan a poner, dentro del mismo texto, la designación moderna con que se les conoce.

Los indígenas empleaban con verdadera profusión de los óxidos de hierro que les suministraban las tierras naturales, especialmente el ocre en sus varias tintas y la tierra roja en todos sus matices; pero no conozco ejemplares que prueben el uso de las tierras pardas.

Refiere el mercader Hawks que "en algunas de las minas hallan los indios cierta clase de tierra de diversos colores, con que se pintan para sus bailes y otras diversiones que acostumbran", y el tantas veces citado Clavijero menciona el *tecozahuitl*, como nombre propio de la tierra ocre. Respecto a que el azufre haya servido como color, parece indicarlo el autor de la *Historia Antigua de México*, al escribir: "En Chilapan había minas de mercurio, y en otros puntos las había de azufre, alumbre, vitriolo, cinabrio, ocre, y de una tierra blanca que tenían en alto precio. En cuanto al mercurio y al vitriolo, no sabemos de qué les servían: de los otros metales hacían uso en las pinturas y tintes."

En la Europa de esa época empleábase para los amarillos el "Talde", "Genuli" o "Jalde", que es un producto natural de la mezcla del arsénico con el azufre que forma el trisulfuro de arsénico conocido entre los pintores con el nombre de oropimente; usábase también, para los amarillos, de los ocres y especialmente de la arcilla llamada "ancorca" procedente de Flandes.

No hay que pensar en que los pintores de la Colonia pudieran haber empleado el amarillo cromo, puesto que este cromato plúmbico fué descubierto por Vauquelin en 1797, en el plomo rojo de la Siberia. Su elaboración artificial se debe al doctor Winterfeld y a la industrialización que de la misma hizo Luber en 1818.

Tampoco deben buscarse huellas de amarillo de cadmio en las pinturas antiguas mexicanas, atendiendo a que este color fué descubierto hasta el año de 1817 por Stromeyer.

El amarillo de zinc es más reciente aún, toda vez que se trata de un producto químico, el cromato de zinc, que no hace muchos años fué industrializado por los señores Leclaire y Barruel.

Como color rojo, además del óxido de hierro, figuraba en la paleta de los pintores peninsulares el azarcón, que es un óxido de plomo conocido, también, con los nombres de minio y rojo de Saturno. Además, se usó del bermellón, obtenido como producto natural del compuesto del azufre y el mercurio (cinabrio), y del carmín, pero entendiéndose que en la Península se conocía con el nombre de "carmín fino" el extraído de la "Rubia", y como "carmín ordinario", el de los otros vegetales tintóreos. En España figuraba como procedente de Honduras, un carmín que creemos sea el de la cochinilla mexicana, que los tratadistas españoles de principios del siglo XVII no mencionan; pero hemos visto ya que el carmín de cochinilla o "grana de la tierra", se exportaba en grandes cantidades a España, no siendo difícil, por tanto, que este carmín de Honduras sea, en realidad, el mexicano.

Para los verdes se empleó el "cardenillo", cuya preparación era tarea fácil, pues después de obtenerlo del cobre, bastaba purificarlo con una solución acuosa de vinagre y cogollos de ruda; excepcionalmente, los pintores de la Nueva España, usaron del llamado "verde montaña", que no es otra cosa que el propio mineral malaquita.

Por lo que respecta al cobre, hay que hacer notar que existían en el país gran número de minas donde podía obtenerse, y que, según Clavijero, los indios "tenían dos especies de cobre: uno duro, de que se servían en lugar de hierro para hacer hoces, picas y toda clase de instrumentos

militares y rurales; y otro blando, con que hacían ollas, copas y otras vasijas. Este metal abundaba principalmente en la provincia de Zacatollan, y en la de los cohuixcos, como actualmente en el reino de Michuacan".

Como azul, empleábase en España uno procedente de Santo Domingo, que probablemente, y aun cuando no se le designa con ese nombre, no sea otro que el añil. El ultramar, obtenido del lapislázuli, se usó por excepción, pues el mismo autor del *Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandezas*, afirma que el ultramarino "ni se usa en España, ni tienen los pintores della caudal para usarlo", agregando Palomino que 'algunos lo piden aparte a los dueños, cosa que no lo tengo por muy decente", pero a ello obligaba el alto costo del color natural. Los otros colores azules empleados en aquella época, eran el llamado "cenizas azules", que se sacaba del mineral conocido con el nombre de azulita, y el "esmalte", extraído del mineral de cobalto.

Fuera del azul obtenido de la misma piedra lapislázuli, la preparación artificial del ultramar, para usos pictóricos, principia al finalizar el primer tercio del siglo XIX.

Los primeros intentos para preparar este color se deben a Goethe, en 1787, a quien poco después siguen Tassaert y Kuhlmann.

Tassaert y Kuhlmann, por 1814, observaron en sus hornos de sosa la formación de un producto semejante al ultramar, que fué analizado por Clement y Desormes, entre otros; este análisis sirvió de guía a J. B. Guimet, quien en 1828 logró fabricarlo en forma tan comercial que costando el producto natural, antes de esa fecha, 200 francos la onza, a partir de la aparición del ultramar artificial, los pintores dispusieron de una materia colorante similar por sólo 60 francos la libra.

Por lo que se refiere al llamado azul de Prusia, que no se conocía sino en los laboratorios, podemos señalar que fué comercializado, hacia 1811, por Raymond, padre, quien lanzó al mercado las sedas teñidas en ese color, correspondiendo a Woodward la primacía en la fabricación para uso de los artistas.

Los pintores de la época prehispánica obtenían el negro de una "tierra mineral fétida, a la que por esta razón daban el nombre de *tlalihixac*, o de hollín del *ocotl*, cierta especie de pino oloroso, recogiendo su humo en vasijas de tierra"; el historiador jesuíta, en otra parte de su libro asienta que "hay en el día gran abundancia de ámbar y asfalto, o sea betún de Judea, en las costas de los dos mares, y de uno y otro pagaban tributo al rey de México muchos pueblos de aquel territorio".

El "chapopote", dice Sahagún, "es un betún que sale de la mar, y es como pez de Castilla que fácilmente se deshace, y el mar lo echa de sí con las hondas y esto ciertos y señalados días, conforme al creciente de la luna; viene ancha y gorda a manera de manta, y ándanla a coger a la orilla los que moran junto al mar. Este *chapupulli* es oloroso, y apreciado entre las mujeres, y cuando se hecha en el fuego, su olor se derrama lejos".

Aun cuando no se menciona el hueso calcinado, puede decirse que con excepción del negro marfil, se conocieron en Nueva España las diversas clases de pigmentos negros usados en Europa, existiendo la duda de si fué empleado por los pintores de la época prehispánica el betún de Judea, que sí se sabe sirvió para confeccionar ciertos ungüentos.

A fines del siglo XVI y principios del XVII, figura como color blanco únicamente el albayalde o blanco de plomo, cuya preparación es descrita con toda minuciosidad por el mismo Plinio; en la Edad Media, la fabricación del albayalde fué exclusiva de los holandeses y venecianos, de donde se extendió al resto de Europa.

Motolinia, en su descripción, menciona que "Hay sierras de yeso muy bueno, en especial en un pueblo que se dice Cozcatlán. En toda la tierra lo hay, pero es piedra blanca, que los indios llaman *tizatl*, e ya se ha hecho, e sale bueno; pero esto que digo es de los despojos (lo de despojos) muy mucho y muy bueno"; pero probablemente el color blanco empleado por los indios no se obtenía de esta *tizatl*, sino del conocido con el nombre de *quimaltizatl*, a que con toda seguridad se refiere Motolinia al asegurar que es "muy bueno" y que, según el dicho del abate Clavijero, "se asemeja a la escayola, es una piedra diáfana, blanquizca, que se divide fácilmente en hojas sutiles, y calcinada da un buen yeso, de que se servían aquellos habitantes para el color blanco de sus pinturas. Hay infinita cantidad de yeso y talco; mas no sabemos que hiciesen uso de este fósil".

El mismo Clavijero nos proporciona un dato muy interesante cuando afirma que los indígenas, además de utilizar la piedra *quimaltizatl*, se servían "de la tierra mineral *tizatlalli* que después de amasada como el barro, y reducida a bolas, es semejantísima a la substancia llamada comúnmente en Europa, *Blanco de España*".

Aún en nuestros días los pintores de "xícaras",[11] emplean para el blanco una mezcla de dos tierras, el *tezicaltetl* (apedrearse) y el *toctetl* (pequeño guijarro).

---

11 Artículo citado "Pintura sobre madera en Michoacán y Guerrero", por don Jorge Enciso.

En cuanto a la cal, Sahagún refiere que "el que trata en cal, quiebra la piedra de que la hace, la cuece y después la mata; y para cocerla o hacerla viva, junta primero toda la piedra que es buena para hacer cal y métela después en el horno donde la quema con harta leña, y después que la tiene cocida o quemada, mátala para aumentarla. Este tal tratante unas veces vende la cal viva y otras muerta, y la que es buena, sácala de la piedra que se llama *cacalotetl* quemada, o de la piedra que se llama *tepetlatl*.

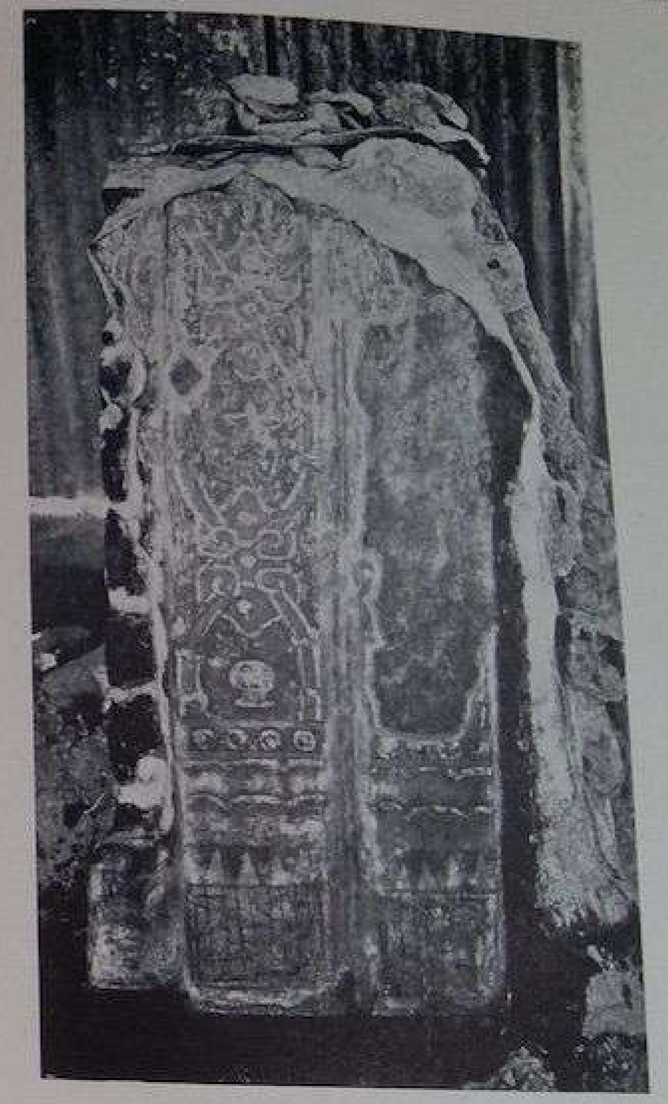
Con objeto de cerrar este capítulo aportando referencias documentales que complementan la serie de datos que he consignado, no titubeo en reproducir tres documentos que definen los materiales y pinturas empleadas en otras tantas épocas que, por estar grandemente separadas entre sí, ofrecen una substanciosa comparación.

El primero de ellos, encontrado por el acucioso investigador don Manuel Toussaint, que es a quien más debe la historia del arte mexicano, procede del Archivo de los Alcaldes Ordinarios y Corregidores de México. Es un inventario de la tienda de Alonso de Herrera formulado el año de 1645, y su importancia radica no sólo en el hecho de mencionar las pinturas que se expendían y que, desde luego, señalan la paleta del pintor colonial del siglo XVII, sino también porque al indicar la cantidad que de cada color tiene en existencia dicha "tlapalería", nos hace conocer la proporción en que se gastaban y el precio a que se vendían.

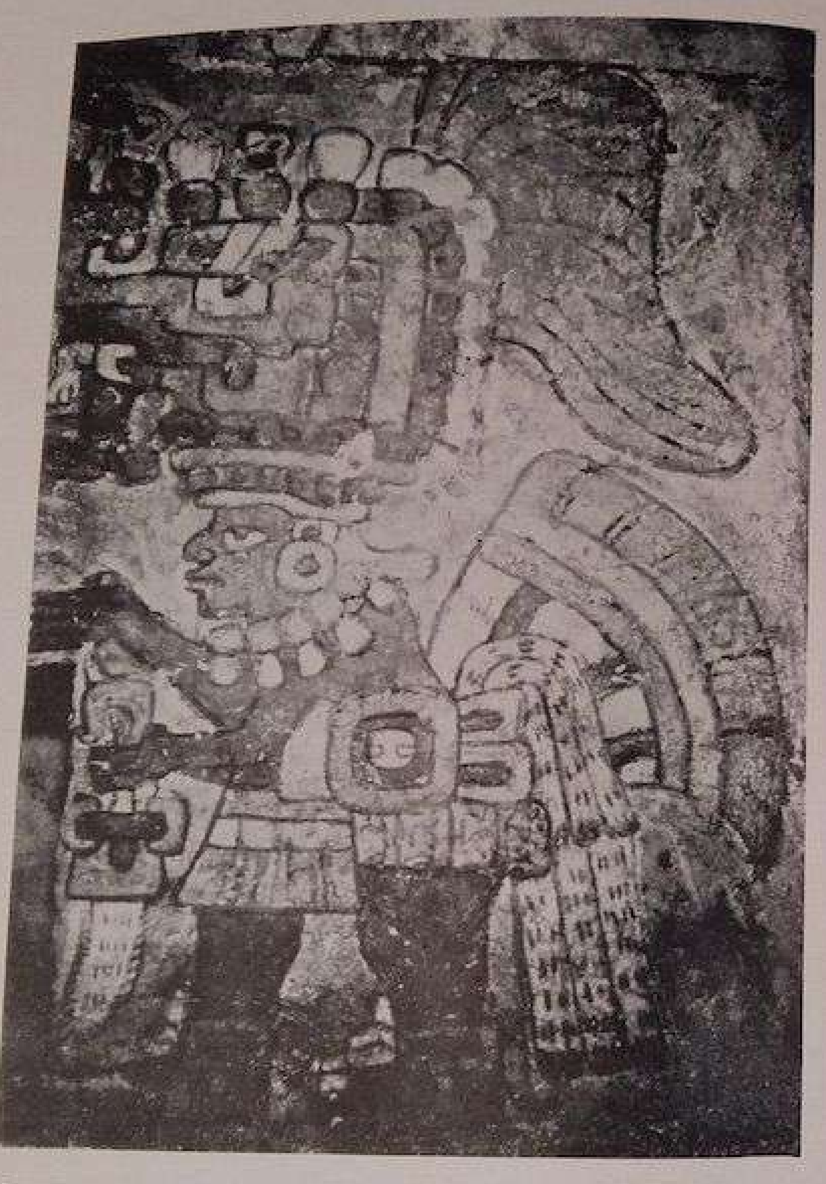
Este documento, hasta hoy inédito, dice textualmente:

"Una arroba de bermellón para pintores a 12 reales libra.
"Veintitrés libras de añil fino de pintores a cuatro pesos libra.
"Once libras de jénuli fino para pintores a 12 reales libra (mineral arsénico y azufre, color de limón).
"Siete libras de carmín fino a seis pesos libra.
"Un caxón de sombra parda para pintores a 4 reales libra.
"Un barril de sombra negra, a seis reales libra.
"Treinta y cuatro libras de Jalde amarillo para pintor a 4 pesos libra.
"Doscientas y cincuenta libras de Albayalde a 6 reales libra."

El segundo documento, que encontré en el archivo de la Real Academia de San Carlos de Nueva España, me permitió conocer que en los últimos años del siglo XVIII, por 1790, los colores en pigmento se obtenían del mercado citadino y que en forma doméstica se elaboraban las pastas mezclando el polvo al aceite de nuez y al de linaza. Así se desprende de la lista de materiales que solicitaba el pintor don Cosme de Acuña y



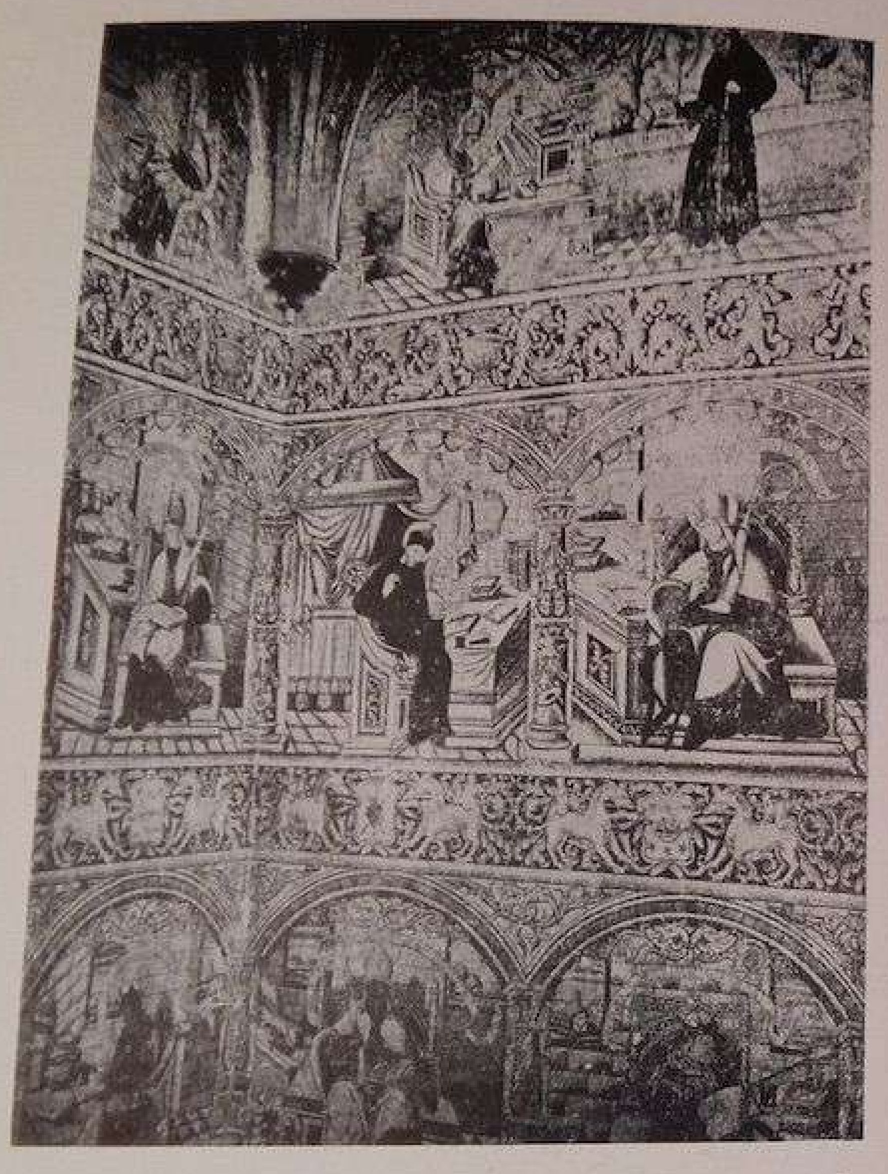
Esta decoración fué descubierta en Tetitla, zona arqueológica de Teotihuacán, y demostró que las pinturas parietales de su época fueron ejecutadas sobre muro fresco, pero por haber sido mezclados los colores con una lechada de cal, éstos se desprenden en forma de película. Por tanto, su carácter frésquico es meramente casual



El dios del maíz. Pintura en el muro norte de la Tumba 104 en Monte Albán, Oaxaca. Las partes blancas corresponden al estuco del fondo, respetado al colorear la figura: el dibujo preliminar se trazó con tinta roja, perfilándose, finalmente, con una línea negra.



El dios Xipe Totec (?), patrono de los joyeros y dios de la primavera. Pintura parietal en la tumba 104 en Monte Albán, Oaxaca. Los colores que presenta carecen de gradaciones y matices, son, por tanto, tintas planas. El cuerpo y el rostro de esta divinidad están pintados de rojo; calza sandalias azules y rojas atadas con correas blancas; viste falda amarilla y cinturón azul. Con mayor facilidad que en los otros colores, nótase la ausencia total de claroscuro en las grandes perlas que penden del collar y en los adornos blancos del tocado.

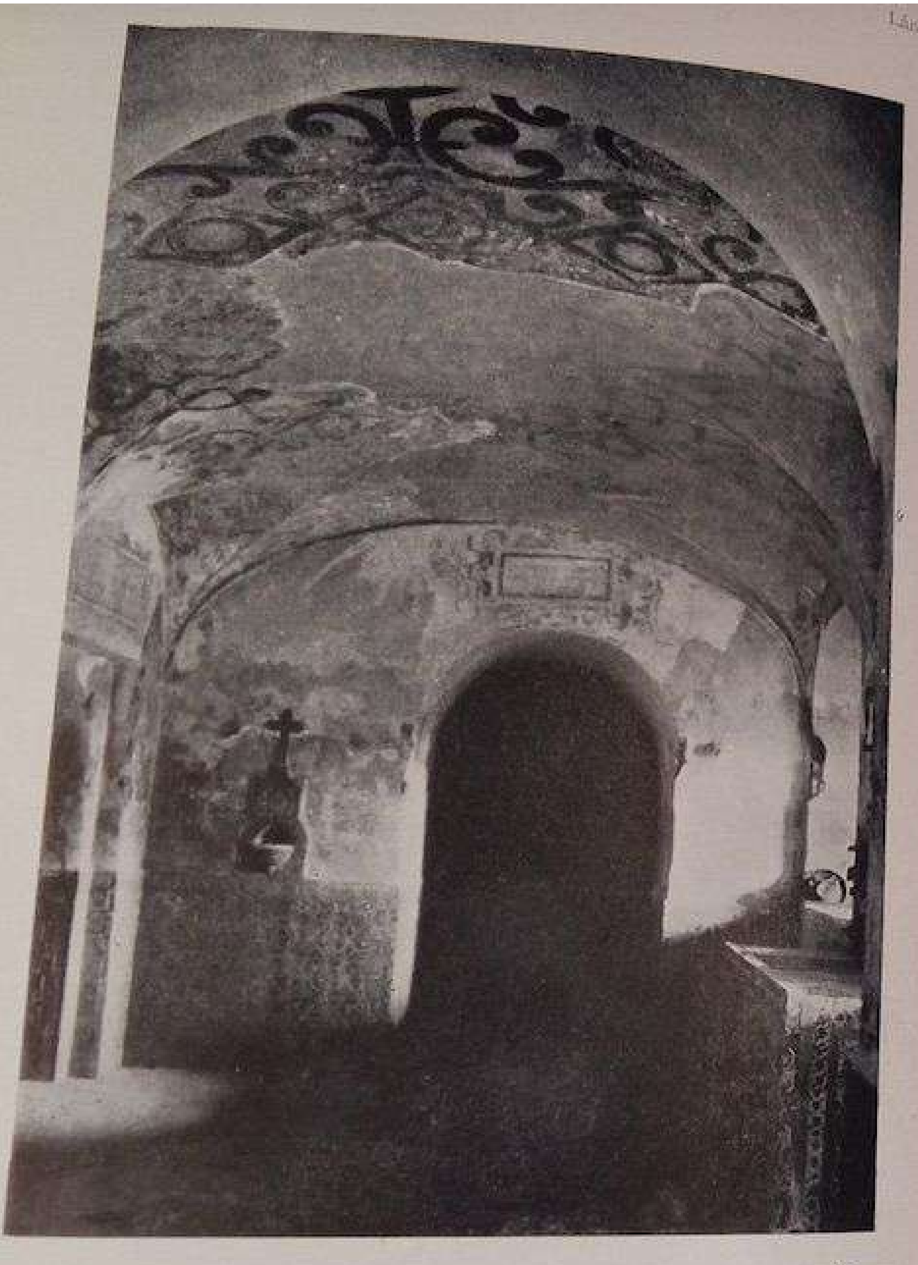


Fragmento de la decoración que exorna la escalera del ex convento de Actopan, Hidalgo, y uno de los más bellos ejemplares que nos legó el arte parietal de los primeros años del virreinato. En esta pintura mural no es posible descubrir la huella de las "tareas", bien por haberla borrado el tiempo, lo que apenas es creíble, o mejor aún, por tratarse de un fresco por accidente

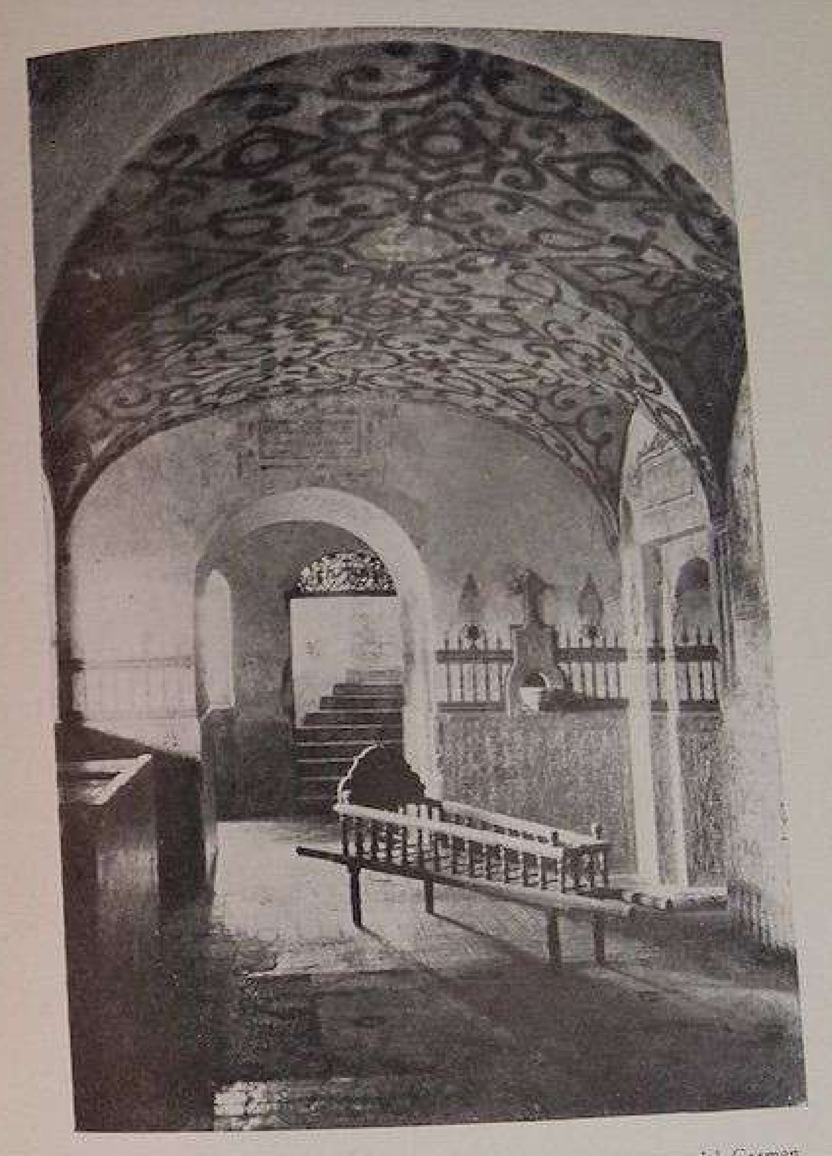


Detalle de "El Calvario". Fresco de Acolman, México.

Como esta obra fué dibujada directamente sobre el muro, aparecen varias enmiendas. Antes de encontrar la línea definitiva en negro intenso que marca los brazos del Cristo puede verse una más alta, en negro poco notable y otra en ocre, más baja y visible



Cripta del ex convento del Carmen, San Angel, D. F., cuando principiaba a ser descubierta la decoración. Nótese cómo el exceso de trementina empleada como base para la aplicación del oro que decoró la bóveda, se acusa en la gruesa capa formada por las diversas películas de pintura a la cal



Cripta de la familia Ortega y Valdivia en el ex convento del Carmen, San Angel, D. F., después del total descubrimiento de la decoración témplica, encomendado al autor de estos apuntes. Cuando la balaustrada en negro y oro y los ramilletes multicolores que rematan el lambrín no aparecieron intactos, dejaron una huella tan vigorosa que presentaba las características del fresco, indiscutiblemente a causa de la humedad del sitio



Detalle de una pintura del último tercio del siglo XVI mostrando, en el brazo del personaje que se encuentra al fondo, las lagunas producidas por exceso de grasa en el color negro. ("Adoración de los Pastores", por Pereyns. Templo de San Miguel Huejotzingo, Puebla.)

Troncoso, segundo Director de la Academia indiana y poco después —1798— sucesor de Goya en la plaza de Teniente Director de Pintura en la de San Fernando, de Madrid.

Lástima grande que este documento no mencione los colores usados, pero, sin embargo, es interesante conocer la enumeración de los utensilios:

"6 Caballetes de varios tamaños empezando el más grande pr. 4 varas.
"4 Estiradores de Papel pa. Dibujar.
"4 Tableros pa. Idem.
"1 Mesa pa. delinear perspectiva y dos tableros grandes pa. Idem.
"4 Pies derechos pa. poner los Dibujos qe. se copien.
"4 Cajas con sus divisiones pa. poner los colores preparados.
"2 Piedras pa. preparar dichos colores y una más fina pa. refinarlos.
"8 Paletas con sus cuchillos, 4 de éstos de Madera y restantes hierro, con sus respectivos tientos de varios tamaños.
"4 Carteras pa. depositar los Dibujos.
"Para las Colecciones de los retratos, los Bastidores con su lienzo de Mantel correspondiente.
"Colores ordinarios pa. Aparejos de lienzos donde deban de Pintar dichos Pensionados y finos pa. su Pintado qe. pr. no saber a cómo procede su venta no especifica sus Cantidades y lo mismo Quatro juegos de Pinceles con sus Brochas y disfuminos, Aceite de nueces y linaza."

Pero esto correspondía aún a los tiempos viejos en que los pintores conocían el oficio; medio siglo más tarde no queda más que el recuerdo de una paleta que no por reducida dejaba de ser rica, y le sucede otra tanto más pobre cuanto más prolija en materias colorantes. Sólo a título de comparación, pues sale de nuestro marco, transcribo el tercer documento, cuya procedencia es la misma del anterior, y donde se especifican colores y materiales diversos solicitados a Europa para la enseñanza de los discípulos de la Academia:

	Lbs. oz.
"Albayalde Plata	26 - 1
"Ocre Amarillo	6 - 7½
"Amarillo brillante	6 - 7½
"Tierra verde	6 - 7½
"Vermellón francés	6 - 7½
"Ultramar Guimet	3 - 4
"Stil de grain inglés	2 - 2¾

	Lbs. oz.
"Ultramar Guimet extrafino	1 - 1⅜
"Laca de garance amarilla	1 - 1⅜
"Azul cobalto	1 - 1⅜
"Amarillo de la India	1 - 1⅜
"Tierra de Cassel	1 - 1⅜
"Laca de garance cristalizada	1 - 1⅜
"Amarillo cadmio	1 - 1⅜
"Laca de garance rosa	1 - 1⅜

"600 Carbones de cedro.
"12 Espátulas.
"12 Paletas.
"48 docenas lápices Gilbert.
"200 pliegos de papel.
"Una pieza de tela para pintar de la que en italiano se llama *Ferliccio* o *tela spina* o diagonal tejido de 3 varas de ancho.
"Seis maquines —léase maniquíes—, 4 de hombre y 2 de mujer, con algunas ropas como mantas y túnicas de lana suave que forme buenos pliegues."

Como puede notarse, aparecen ya en esta lista colores producidos por síntesis y, desde luego faltan el negro, la tierra roja y el ocre dorado que son pigmentos de fácil obtención en el país.

ACEITES, GOMAS Y RESINAS

Entre los materiales que tuvieron a su disposición los primeros pintores de la Colonia, figuran los aceites y gomorresinas que consignan los antiguos historiadores.

Es tradicional que los indígenas para dar más consistencia a los colores, los mezclaban con el jugo glutinoso del *tzauhtli*, o con el excelente aceite de chía; Clavijero describe el *tzauhtli* como bastante común en México; "tiene las hojas largas, el tallo derecho, y nudoso, las flores de un amarillo vivo, la raíz blanca y fibrosa. Para sacar el jugo la hacían pedazos y la secaban al sol".

Entre las plantas existentes que proporcionaban aceite, debe ser mencionada la conocida con el nombre de *huitziloxitl*, que destila el famoso

bálsamo; "en cualquier parte que se haga una incisión —dice el historiador jesuita—, especialmente después de llover, se ve manar aquella exquisita resina tan apreciada en Europa, y que en nada cede al famoso bálsamo de Palestina... Los antiguos mexicanos no sólo sacaban el opobálsamo, o lágrimas destiladas del tronco; mas también el xilobálsamo, por la decocción de las ramas.

"Del *huacomex* y de la *maripenda* sacaban también un aceite semejante al bálsamo...

"El *xochiocotzotl*, vulgarmente llamado liquidámbar, es el estoraque líquido de los mexicanos... del tronco sale por incisión aquella preciosa resina que los españoles llamaron *liquidámbar*, y el aceite del mismo nombre que es aún más oloroso y apreciable. También se hace el liquidámbar con la decocción de las hojas, mas éste es inferior al que procede de la destilación."

Es genérico y común a todas las resinas el nombre mexicano de *copalli*, pero se aplica especialmente a las que se usan como incienso, siendo indígena el *Bursera jorullensis*, que es del que se extrae.

"Hay hasta diez especies de árboles que dan esta resina —dice Clavijero— y se diferencian, tanto en el nombre como en la forma de las hojas, del fruto, y en la calidad de aquel producto. Los antiguos mexicanos la usaban principalmente en el incienso, de que se servían ya en el culto religioso de sus ídolos, ya en obsequio de los embajadores y otras personas de alta jerarquía... El *tecopalli* o *tepecopalli*, es otra resina semejante en olor, color y sabor, al incienso de Arabia."

A este respecto no debe olvidarse que en México existen 28 especies de pinos. Es de creerse que se comerciaba en grande escala con el copal procedente de algunos pueblos situados en el Obispado de Tlaxcala, donde se producía con abundancia; el cronista Herrera se encarga de mencionar que en las sierras "hay árboles, adonde se saca anime, que llaman copal, cógenlo en el mes de noviembre, que son passadas las aguas, dando cuchilladas en los árboles, de donde destilando se quaxa".

Para completar este capítulo, recurrimos a los *Fragmentos de Historia Mexicana perteneciente en gran parte a la Provincia de Tlaxcala*, de Diego Muñoz Camargo, quien en la parte relativa, al referirse a los árboles que destilan licores odoríferos, dice: "el árbol qe. llaman los naturales *Xochicotzoquahuitl* quen nuestro romanze Castellano quiere dezyr el árbol qe. llaman de resina odífira, ode olor de flores, éstes un árbol muy alto derecho y de echura de pino y en lo más alto haze una Copa desus ojas muy graciosa aunqe. las ojas son menudas amanera de laurel que adonde quiera

qe. este árbol da suabe olor y para sacar el Liquidánbar y su licor, le dan y pican con unas hachuelas dándole unas Cuchilladitas, por aquellas partes qe. le dan y tiene las cuchilladas destila aquella resina de la manera qe. destila la trementina, della cual resina se saca un azeyte delicadísimo y transparente de color de Aceyte de Olibo, muy transparente qe. sirbe de balistimo anuestros españoles y le llaman Azeyte de liquidánbar ques muy bueno para muchas curas y lo más grueso y espeso sirbe de perfúmenes qe. hazen dello muy olorosos, este árbol sería en muchas partes desta nueva españa, es árbol muy preciado y los naturales en su antigüedad lo estimavan en mucho porqe. Usaban dello los Señores, críase este árbol en tierras muy frescas en Quauhchinanco y en Pahuantla, en Hatluhquitepeque por toda la cordillera de las nieblas qe. atrás dejamos tratado qe. pasan de guatemala y honduras qe. atrabiesan gran parte deste nuevo mundo.

"Ay otro árbol llamado *Copalquahuitl*, que los naturales ansí lo llaman árbol qe. destila resina que llaman *Copalli*, y los españoles lo llaman árbol de anime, este árbol despojado de ojas es muy feo, destila de ansí mismo este resina qe. llaman *Copalli*, es resina blanca y trasparente y olorosísima con el cual *Copalli* perfumaban los naturales sus ídolos qe. les servían de enciensо, es una tramento muy bistoso porqe. es blanco y transparente y lo forman de tal manera, qe. parecen tajadas de tracitrón cubierto de azúcar, es de muy suave olor qe. los nuestros lo han comparado al anime que se trasa a españa, sirbe para medicamentos y para muchas cosas y enfermedades y çaumerios de que se hazen encerrados confacionados con otras resinas y licores para quitar frialdades intrínsicas qe. se congela en los huesos humanos, para huesos quebrados aplicados sus çaumerios para los Romadizos y cataros qe. abise el olfato para qe. más brebemente se espelen las reumas y flemas causados de los males serenos, para çaumar la ropa blanca mesclados con el liquidánbar. Críase este árbol en tierras calidades y en secadales y no en tierras vinidas. Críase en Huastepeque, y yautepeque, en Chietla, y otras muchas tierras desta Calidad y temple, en tierras del marquesado del balle ala parte del mar del sur según nuestro centro, también sirbe este copal para encerados de bentanas buelto y misturado con cera blanca de Castilla comúnmente usada en esta tierra.

"Ay otro árbol, *oyametl*, qe. algunos de nuestros españoles le llaman pinsapo y otros abeto, del cual árbol sacan el azeyte qe. llaman de beto, es azeyte muy singularísimo y muy oloroso; aplícase para muchas infirmedades, particularmente es de mucho provecho para untar y hazer luz, más para sacar fríos encerrados en los huesos de hombres, qe. los saca y los desarrayga, algunos se purgan con este azeyte, y sean hallado muy bien con-

ello, estos árboles se crían en las montañas de la cierra nevada y en las faldas y contorno de la sierra qe. llaman el bolcán y en la sierra de Tlaxcalla y en otras montañas de tierra fría, desta nueva españa y no en tierras calientes, los árboles sobredichos son amanera de pinos aunqe. diferente en la hoja porqe. la oja es muy menuda y corticia y las rramas queste árbol va echando van haziendo Cruzes muy famadas. Críase este licor u resina, en árboles nuevos y mientras más pequeños son mejores porqe. dan más azeyte, estos árboles muy pequeños crían unas bexigas, en la misma bara, o rama, y dellas se saca el azeyte, y de allí lo cojen los naturales para vender y otros aprovechamientos, que dello sacan para bender los naturales a los españoles.

"Del pino no se tratará porques árbol muy común para esta tierra porqe. no llevan piñones para comer como los pinos de España, cójese dellos mucha resina que llaman los naturales *Ocotzotl*, es la resina que llaman en la lengua Castellana trementina, la cual cojen los naturales para muchos remedios, deste árbol se coje la pez, y el *Oxitl* quen la lengua española llaman alquitrán, lo cual los naturales sacan con fuego para sus medicamentos y otras necesidades, deste árbol sacan los naturales la tea que llaman *Ocotl*, lo cual antes de la benida de los españoles a esta tierra serbíanse los naturales desta tea para alumbrarse conella y oyendía se sirben muchos desta tea, y es de mucho balor en las tierras donde no la hay porque sirbe deste menester y porqe. no se inore de qe. sirbe ese *Oxitl* sacado y destilado de la fuerça del fuego qe. como lo dejamos tratado que los nuestros le llaman alquitrán los naturales se huntan conello todo el cuerpo y sobre aquella unción se tisnan de negro con carbón molido, lo mismo hazen con los niños y se lo ponen En las cabesas, mucho tiempo, ansí no crían empeynes ni tiña, y otras superflydades del cuerpo aprovecha para curar la tiña y la sarna y aristín, odinariamente los yndios traen untadas las piernas deste betún llamado *oxitl* repáranse con esto de los fríos y porqe. no se les abran grietas en los pies y en las tierras calientes donde hay mosquitos untándose con este alquitrán no les hazen ningún daño porqe. andavan antiguamente los yndios desnudos y en cueros bibos, esta unción lo usaron más comúnmente la gente pleveya, y no los principales ni la gente pudicia, porqe. los Señores y gente más principales usaban otra unción de más balor y preciada, y más delicada para sus enfermedades de cosas saludables y olorosas, confasionadas de otros atramentos de mucho valor, olor, y suavidad con esto se embixaban."

En otra parte, refiriéndose al sabino llamado por los indios *tlatluhquitlatzcan*, agrega que "ay muchos árboles destos en el balle qe. llaman de

atzomba, y perote y al pie de la sierra nevada qe. llaman de maltrata y orizaba este árbol llamado sabina destila desi una resina qe. sequeda quajada en el propio árbol que casi se pareze al mâciga y algunas beces sirbe de almáciga para almacigar agua para beber, tiene con esta almáciga muy buen gusto, porqe. deja muy buen gusto olor y sabor ysi no se advierte atentamente aello no dirán sino ques agua almacigada, quieren dezir algunas gentes que de la fruta deste árbol se saca en espina el azeyte que le llaman de nebro, que por otro nombre se llama niera aunque en esta tierra no se ha echo, este árbol no es muy alto, más es muy copado y alla vista ermoso."

"La *caraña* y la *tecamaca* —dice el Padre Clavijero—, resinas bien conocidas en el comercio de Europa, salen de dos árboles mexicanos, altos y corpulentos . . . Los mexicanos dieron al árbol de la caraña el nombre de *tlahuelilo-caquahuitl*, es decir, árbol de la malignidad; porque creían supersticiosamente que lo tenían en horror los espíritus malignos, y que era un preservativo eficaz contra los hechizos. *Tecamaca* viene del *tocomacihayac* de los mexicanos.

"La *laca* o *goma laca* (como dicen los boticarios) corre con tanta abundancia en un árbol semejante al mezquite, [12] que llega a cubrir enteramente sus ramas . . . abunda en las provincias de los cohuixcas, y de los tlahuicas . . . El Dr. Hernández asegura que la laca es una verdadera resina, destilada del árbol que los mexicanos llaman *tzinacancuitlaquahuitl*.

"La resina elástica llamada por los mexicanos *olin*, u *oli*, y por los españoles del país, *hule*, sale del *olquahuitl*, árbol elevado, de tronco liso y amarillento . . .

Además, deben mencionarse los aceites producidos por el abeto (*Abies excelsa* o abeto blanco) y la higuerilla (*Ricinus communis*).

El aceite de chía (*Salvia hispanica*) tan utilizado por los pintores, servía también para muy otros usos, pues el doctor y maestro Cervantes de Salazar escribe que "Ay azeyte de chía que es simiente muy parecida a mostaza, o a zaragatona, con el qual untan los pies, y piernas, porque no las dañe el agua, también lo hazen de otras cosas. Este azeyte es de tan gran virtud, que untada con él una imagen de pintura, se conserva en la viveza de sus colores contra el agua, y el ayre, guisan de comer con este azeyte, aunque más usan la manteca, sain, y sebo". [13]

12 Probablemente se refiere al mezquite mismo *(Prosopis juliflora)*, pues la goma laca producida por el tallo de Ficos, consecuencia del piquete del insecto *Coccus lacae*, no es indígena de México.

13 El texto corresponde a la obra de don Antonio de Herrera, que sin especificarlo así, lo toma de la *Crónica de Nueva España*, de Salazar.

Clavijero tenía en tan grande estima el aceite de chía, que creyendo hacer un gran servicio a los pintores italianos, cultivó en la propia Italia tres plantas de chía cuya semilla le habían enviado de México; dichas plantas prosperaron y pudo verlas cargadas de flores en 1777, pero a consecuencia de los hielos tempranos, se perdieron.

Por la afirmación de que con el aceite de chía se untaban las pinturas para protegerlas conservando los colores su viveza, se llega a la conclusión de que dicho aceite era empleado como verdadero barniz.

Al hablar de la provincia de Nicaragua, dice Herrera que "Cógese en los montes balsamo, [14] liquidámbar y trementina maravillosa", y al referirse a la de Guatemala escribe que "En el término del lugar de Guaymocó, ay grandes árboles de bálsamo, y en toda la costa de Tonalá, es madera rezia y pesada, y en la iglesia ay pilares de cincuenta y cinco pies de alto: cógese el licor en el verano, que allá es desde Noviembre hasta Mayo: los indios chamuscan el árbol, para que distile: los Castellanos lo sacan como lo distila el árbol, sin fuerza de fuego. Echa el árbol la semilla como almendras, y cría en ellas licor como oro."

Los nativos empleaban todas estas resinas para usos medicinales y litúrgicos, como se desprende de lo escrito por todos los antiguos cronistas y condensa el autor de la *Historia General de las Indias Occidentales* cuando al referirse a la provincia de Chiapas, dice: "el liquidámbar [15] es árbol grande, y gruesso: tecomatiaca es pequeño, unos son blancos, otros pardos como encienso, y otros que dan la resina blanda, como cera, y el copal; y de todos usan para sahumerios y vizmas".

El cronista Herrera, describiendo la provincia de Verapaz, que es fama fué designada con dicho nombre por los religiosos dominicos, atendiendo a que se conquistó con la predicación y no por las armas, asienta que "El liquidámbar de que ay mucho, es madera gruessa, dura y tosca: y hay los otros árboles que en las demás partes de las Indias, que todos sobre manera son altos, y por la mayor parte no dan fruta. Hállanse bálsamos, cuya corteza traen los Indios por olor, aunque son pocos; y muchos copales, que es el anime, y xuchicopales, que se plantan en las tierras calientes, y húmedas, por el provecho: y también al mastigos finos, y dragos, de donde se saca la goma, que llaman sangre de drago." [16]

14 Probablemente el conocido con el nombre de Bálsamo del Salvador *(Toluifera pereirae)*.

15 *Liquidámbar styraciflua*.

16 *Jatropha spathulata*.

Este árbol que abundaba en los montes de Quauhchinanco, y en los de los cohuixcas, lo designaban los mexicanos con el nombre de *ezquahuitl*, que quiere decir árbol de sangre, y al jugo llamaban *ezpatli*, que significa medicina sanguínea.

La elaboración del aje, tan usado hasta el día por los pintores de "jícaras", la describe el autor de la *Historia de las Cosas de Nueva España* con las siguientes palabras:

"El ungüento amarillo llamado *axin* tiene lo siguiente: que es muy amarillo, blando y cálido: este *axin* se hace de unos cuquillos como moscas que nacen en el árbol que se dice *Axquavitl*, cuyas moscas las comen, y ponen huevos de que se engendran los dichos, y como van creciendo páranse redondillos, y siendo grandecillos, sacúdenlos del árbol y cógenlos para cocerlos, y estando cocidos, de ellos se esprime el *axin* que es como ungüento amarillo, y lo envuelven con cáscaras de mazorcas de maíz."

El doctor don Nicolás León, en su estudio sobre la pintura al aje en Uruapan, y fundamentado en informes oficiales, escribe que la grasa del aje (*Cocous axin*), se saca de los insectos así llamados, preparándose de esta manera:

"Una vez recogidos los gusanos en un trasto cualquiera, se conducen desde luego a domicilio procurando que lleguen vivos, pues si se mueren antes, se echa a perder la substancia; desde luego se ponen a cocer en un cazo u olla con agua, según la cantidad de gusanos, y cuando esté hirviendo se echan éstos vivos y se mueven con frecuencia con una espátula para que no se quemen, hasta que comienza a despedir una materia amarillenta; en seguida se quitan del fuego y calientes, en porciones pequeñas, se ponen sobre un lienzo de manta rala, que se coloca en la boca de una olla conteniendo una poca de agua fría, y se comienzan a remoler en un mortero, cebándole agua tibia a fin de que no se endurezca el cocimiento y se cuele la substancia oleaginosa; hecha esta operación se deja enfriar por uno o dos días y luego se saca la masa a una batea, por partes pequeñas, y se bate hasta que se amalgame dicha substancia; y por último, todo lo que resulte se lava con agua fría para que acabe de limpiarse de una substancia rojiza que le es nociva, y en ese estado se envuelve en hojas de maíz . . .".

ALUMBRES Y SALES

En la elaboración de algunos colores vegetales, los indígenas hacían uso del alumbre, y como en repetidas ocasiones hemos mencionado el em-

pleo de la sal, dedicaremos algunas palabras a estas dos materias que, aun cuando desempeñan un papel secundario, se relacionan con el estudio que nos hemos propuesto emprender.

Se sabe de fijo, por la afirmación del tantas veces mencionado Clavijero, que los nativos "después de haber macerado y desleído en agua la tierra aluminosa llamada *tlaxocotl*, la cocían en vasijas de tierra; sacaban por destilación el alumbre puro, blanco y diáfano, y antes de que se endureciese de un todo, lo hacían pedazos para venderlo más cómodamente en el mercado". Los habitantes de la altiplanicie tuvieron como fuente de aprovisionamiento principal de dicha piedra, a Tepexco, famoso por sus alumbres blancos y cristalinos.

Miguel O. de Mendizábal, en su obra titulada *Influencia de la sal en la distribución geográfica de los grupos indígenas de México*, escribe que las mismas grandes salinas que explotaban los indígenas prehispánicos, con destino a suplir las necesidades alimenticias de cada grupo, y sus necesidades industriales, en la cerámica y las salazones, principalmente, fueron aprovechadas por los españoles para sus exigencias mineras, ganaderas y para la curtiduría; las salinas pequeñas del interior del país, arroyos y veneros salados, salitreras y saltierras, siguieron siendo explotados por los indígenas para llenar sus demandas alimenticias y abastecer sus pequeñas industrias.

En cuanto a los procedimientos para beneficiar la sal, encontramos que no obstante las variantes impuestas por diversos pueblos, se reducían a los ya conocidos, verificándose unas veces a base de calor solar, y otras por medio del fuego. Consignan ambos sistemas, entre otros historiadores, Fray Toribio de Benavente, Motolinia, y Fray Bernardino de Sahagún. Como el primero vivió preferentemente con indígenas pertenecientes al grupo étnico popolaca, que corresponde a la cultura arcaica, menciona exclusivamente el beneficio de la sal por la evaporación solar, en tanto que el segundo, que vivió casi siempre entre los mexicanos, alude a la evaporación por medio del fuego.

Con objeto de completar estas breves palabras sobre la sal, es importante consignar las citas que de los dos cronistas mencionados hace Mendizábal en su documentada obra:

"Hay también fuente de sal viva, que es cosa muy de ver los manantiales blancos que están siempre haciendo unas venas muy blancas, que sacada la agua y echada en unas eras pequeñas y encaladas y dándoles el sol, en breve se vuelven en sal". (Motolinia, Tratado III, Cap. IX, pág. 194.)

Sahagún en su *Historia de las Cosas de la Nueva España*, tomo III, págs. 57 y 58, afirma que "El que trata en sal, hacela o la compra de los otros para venderla, y para hacerla junta la tierra salitrosa, y después de junta, remójala muy bien y destílala o cuélala en una tinaja, e hace formas para hacer panes de sal [por medio del fuego, naturalmente]. El que vende sal que compra de otros, llévala fuera para ganar con ella, y así no pierde mercado de los que se hacen por los pueblos de su comarca, donde venden panes redondos o largos, como panes de azúcar gordos y limpios sin alguna arena, muy blancos sin resabio, y a veces venden panes que tienen de cal [sabor], y es desabrida. Venden también sal gruesa y no sala bien."

LOS MATERIALES DE LA PINTURA MURAL PREHISPANICA

Del informe rendido por el doctor H. E. Merwin, del Laboratorio Geofísico de la Institución Carnegie de Wáshington, sobre los pigmentos usados en la decoración del Templo de los Guerreros, de Yucatán, se desprende que la pintura cubría una superficie suave de yeso fino conteniendo una pequeña cantidad de barro blanco. El examen de algunas muestras hizo ver la existencia de dos o más capas de diferente color, pero sólo en forma excepcional pudo ser removida en pequeños fragmentos o laminillas una de esas capas, pues por lo general, la pintura se desprendía como polvo incoherente. El único material de pigmento rojo que se encontró fué hematites, que quedó identificada por su intenso color y alto índice refractario. Aun en las pinturas más rojas fué un constituyente menor mezclado con ocres rojizos o anaranjados.

Hay que recordar que la hematites, llamada también oligisto rojo, es un óxido metálico, hexagonal y romboédrico; es opaco, pero en láminas se presenta transparente y de color rojo de sangre. En consecuencia, se le encuentra ya formado en la naturaleza, bastando pulverizarlo a semejanza de los otros sesquióxidos de hierro que coloran frecuentemente las arcillas, sobre todo los procedentes de la descomposición de las escorias volcánicas.

Es muy probable, pero no probado de una manera definitiva, que alguno de los ocres rojos contenga cristales de hematites, muy pequeños para ser visibles, los que se formaron durante la calcinación del ocre café.

Los ocres amarillos se encuentran en las pinturas amarillas y en varias otras anaranjadas y cafés. Estos ocres son en gran parte barros, como se demostró por las propiedades ópticas y por varias pruebas de tinte. El que estos ocres han sido colorados por el hierro y, en consecuencia, óxidos de ese metal, se dedujo del resultado de los ensayes químicos.

El carbón fué reconocido fácilmente en algunas de las pinturas oscuras y negras, y otros negros parecen haber sido materia orgánica carbonizada.

Con la mezcla del negro con el anarajando o con el ocre amarillo obtuvieron el café oscuro, cobrizo, olivo mate, etcétera.

Las pinturas azules en contraste con otras, forman películas muy coherentes. Estas pueden ser aisladas disolviendo en ácido diluido el yeso que está abajo; microscópicamente la materia azul consiste en agregados indefinidos o pequeños cuerpos esféricos que se parecen al barro azul.

Las fotografías del polvo tomadas con rayos X por el doctor E. Posnjak, muestran que el pigmento azul y un barro azul plumbígero que se encontró, son semejantes. No se pudo conseguir suficiente cantidad de este barro que diera pruebas decisivas por el cromio, pero a semejanza del barro azul, el color no desaparece hirviendo en ácido nítrico, ni calentándolo al rojo. La conclusión parece justificada diciendo que es un color inorgánico.

Las pinturas verdes, binarias hasta en la propia combinación de pigmentos, son mezclas de ese azul con ocre amarillo.

La técnica pictórica mural y los materiales empleados por los zapotecas, pueden describirse con las palabras del doctor don Alfonso Caso, quien al hablar sobre la decoración de la Tumba núm. 104 de Monte Albán, Oaxaca, dice textualmente:

"Las pinturas están dadas sobre una capa de estuco y se nota claramente que primero se dibujaron las figuras empleando una pintura roja; después se llenaron los campos con colores planos: rojo, azul, amarillo, negro y gris, dejando del color del estuco los campos que debieron ser blancos; por último se delinearon las figuras con negro, corrigiendo algunas veces el diseño primitivo que como hemos dicho, fué hecho con pintura roja. El fondo sobre el que destacan las pinturas fué más bien manchado que pintado, pues se nota que se trató de llenarlo rápidamente dando el color con brochazos y no extendiéndolo parejo. Esto y las gotas de pintura que escurrieron y que se dejaron sin corregir, demuestra que la tumba se pintó a gran prisa, seguramente cuando ya el individuo que iba a ocuparla estaba muerto y tenían urgencia de enterrarlo. El color del fondo es rojo pero más pálido que el de las figuras, aunque del mismo tono; seguramente fué hecho con la misma pintura más diluída. Todos los colores parecen haber sido hechos empleando tierras minerales.[17]

Los teotihuacanos, por su parte, emplearon dos procedimientos en las decoraciones parietales.

---

17 *Exploraciones en Oaxaca*. Publicación número 34. México. 1938.

En el primer caso (pinturas centrales del llamado Templo de la Agricultura) "sobre un fondo finamente aplanado y preparado se dibujaba con líneas negras, muy precisas y trazadas con mucha seguridad; dentro de ellas se extendían los colores, probablemente con pinceles o útiles semejantes. Estos colores estaban bien entonados, y no sólo se empleaban simples, sino también en sus matices; así se encuentran el rojo oscuro, el vermellón (!), el verde oscuro hasta llegar al gris, el verde claro, el amarillo ocre, el amarillo brillante (!) y el azul, todos los cuales se asentaban sobre un intenso fondo negro.

"En el segundo caso, es decir, cuando las decoraciones se hallaban expuestas a los agentes exteriores, el procedimiento consistía en mezclar el color con la misma cal del aplanado, bruñendo después cuidadosamente; en este caso, por la misma naturaleza del procedimiento, los colores empleados son simples (?), predominando el rojo oscuro, el verde y el amarillo. Las figuras también se limitan con líneas negras y muchas veces el conjunto está rayado en el aplanado."

Debe notarse, además, que estas pinturas del llamado Templo de la Agricultura, están elaboradas "sobre un fondo gris muy bien aplanado y en el que se ven claramente los dibujos limitados por una línea negra muy precisa, que se conserva aun en los casos en que ha desaparecido el color. La pintura está en capas muy delgadas que pueden levantarse sin desprender la inferior", pues hay que tener en cuenta que sobre la decoración primitiva se ejecutaron otros motivos pintados posteriormente.

Salvo la afirmación, que no transcribí, de considerar como verdaderos frescos los que adornan el Templo de la Agricultura, y el error de asentar que se usó del bermellón y del amarillo brillante, el resto de la descripción entrecomillada, tomada de la obra *La Población del Valle de Teotihuacán*, es exacta.

El color considerado como bermellón debemos identificarlo con la tinta procurada por la calcinación del ocre; el amarillo brillante es el mismo barro amarillo levigado convenientemente y que, como la hematites, para ser utilizado como pigmento no requiere sino una pulverización conveniente, toda vez que se le encuentra en estado nativo y con gran abundancia a flor de tierra.

Por otra parte, y como en el capítulo relativo al fresco se detallan los caracteres que singularizan a ese procedimiento, nos limitaremos a insistir en que la clasificación dada a estas decoraciones teotihuacanas es del todo falsa.

Esto pude comprobarlo con las pinturas descubiertas recientemente —marzo de 1945— en la misma zona arqueológica de Teotihuacán, pues me hicieron conocer en forma precisa varios datos importantes.

El muro de la construcción fué allanado con un mortero extremadamente pobre —lodo y piedrecillas— y sobre él se extendió una pasta de cal que presenta de dos a tres milímetros de espesor; este esmalte, bruñido hasta la apariencia marmórea, fué el apoyo sobre el que se pintaron las decoraciones ejecutadas con sólo cuatro colores: rojo, azul, amarillo y verde. Los cuatro son de origen inorgánico y de fácil obtención, pues el rojo no es sino almagre (óxido rojo de hierro), el azul índigo-grisáceo tiene la tonalidad del barro de ese color, el amarillo procede del ocre y el verdoso es exactamente igual a la simple tierra verde.

El procedimiento empleado fué, incuestionablemente, el de pintura a la cal sobre muro húmedo, pues el color se desprende en laminillas delgadas y sólo aparecen muy sutiles el azul y el rojo de tono claro. La película más gruesa de todas la forma el verde, empleado como color puro y no producto de la mezcla del azul con el amarillo.

Estas laminillas de pigmento, al desprenderse, dejan la huella de su color en la superficie esmaltada y, por tanto, corresponde a lo único que pudo aprisionar la cal durante el proceso de su fraguado.

El estudio de esta decoración indica que sobre el dibujo previo, que en algunas partes aparece hecho con una línea rojiza, se pintaron, primero, las superficies amarillas, en seguida las azules y rojo claro, posteriormente las verdes y rojo obscuro y, por último, se trazó la cinta que perfila —cuyo ancho fluctúa entre dos y tres milímetros—, haciendo uso del tono almagre más vigoroso.

Podríamos citar muchos otros ejemplos que ilustran sobre los colores y pigmentos usados en las decoraciones murales del México prehispánico, pero como no haríamos otra cosa sino repetir lo ya expuesto, nos concretaremos a mencionar que en las demás regiones del país donde se han encontrado pinturas parietales anteriores a la conquista, los colores empleados en su elaboración se reducen a los ya enumerados.

Con el carácter de colores fundamentales, base para mezclas, se encuentran el azul, el amarillo y el rojo, los dos últimos procedentes de óxidos proporcionados por el barro mismo y el azul es otro producto mineral; el blanco se obtuvo de la piedra caliza y el negro se preparó casi siempre con materias orgánicas carbonizadas.

Las mezclas del amarillo y el rojo para los anaranjados y del ama rillo y azul para los verdes predominan como colores binarios que, po

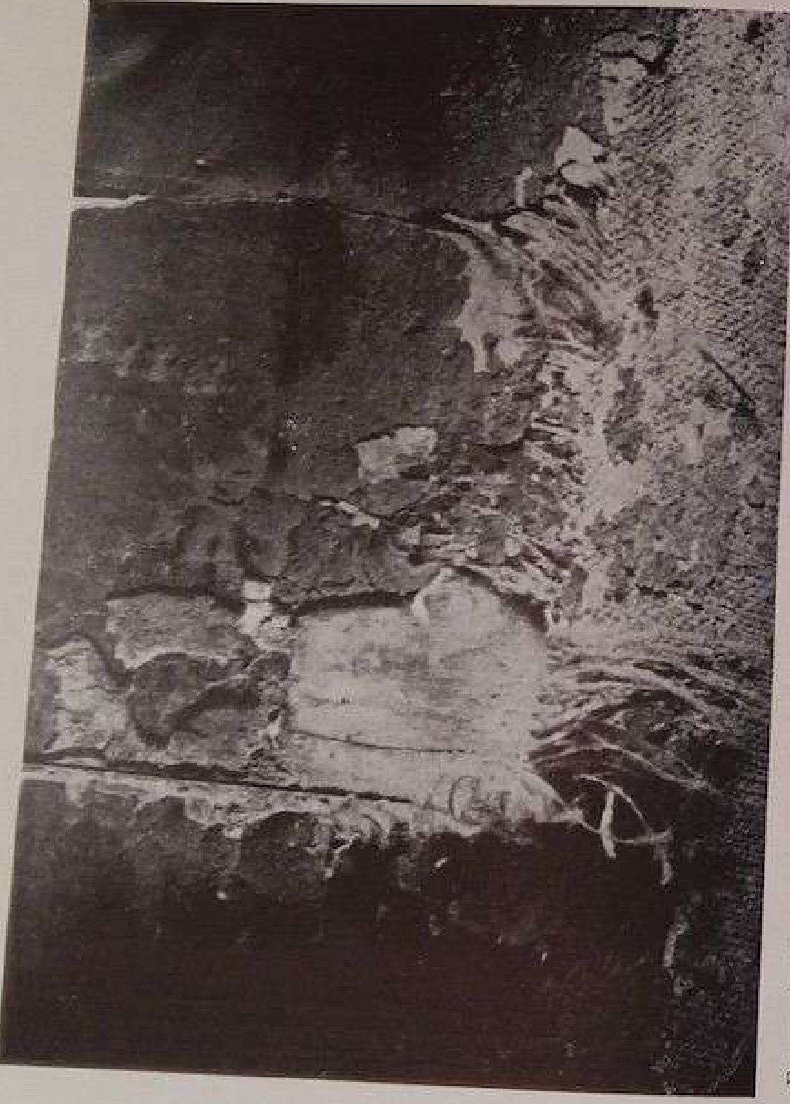
consiguiente, tienen la misma constitución inorgánica de aquellos que los originan. Por lo común se excluyen los derivados como lo muestran las importantísimas pinturas que decoran los altares de sacrificio de Tizatlán, obra de tlaxcaltecas, donde aparecen el blanco, el negro, el amarillo, el azul y el rojo; en consecuencia ninguno de los colores secundarios.

Además, lo restringido de esta paleta no tiene nada de extraño: a las razones del sentido cromático de estos pueblos, se agrega la facilidad con que obtenían esos pigmentos y la necesidad de que los colores empleados resistieran la oxidación de la materia caliza que les sirvió de apoyo.

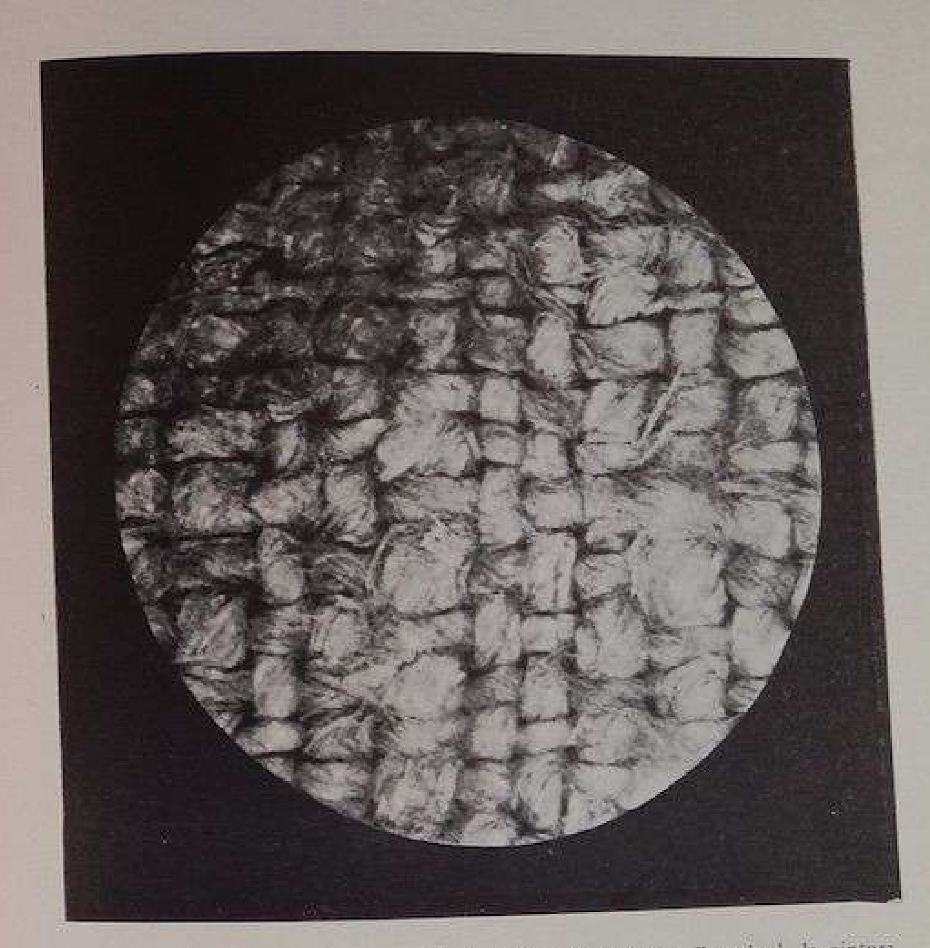
CAPITULO II



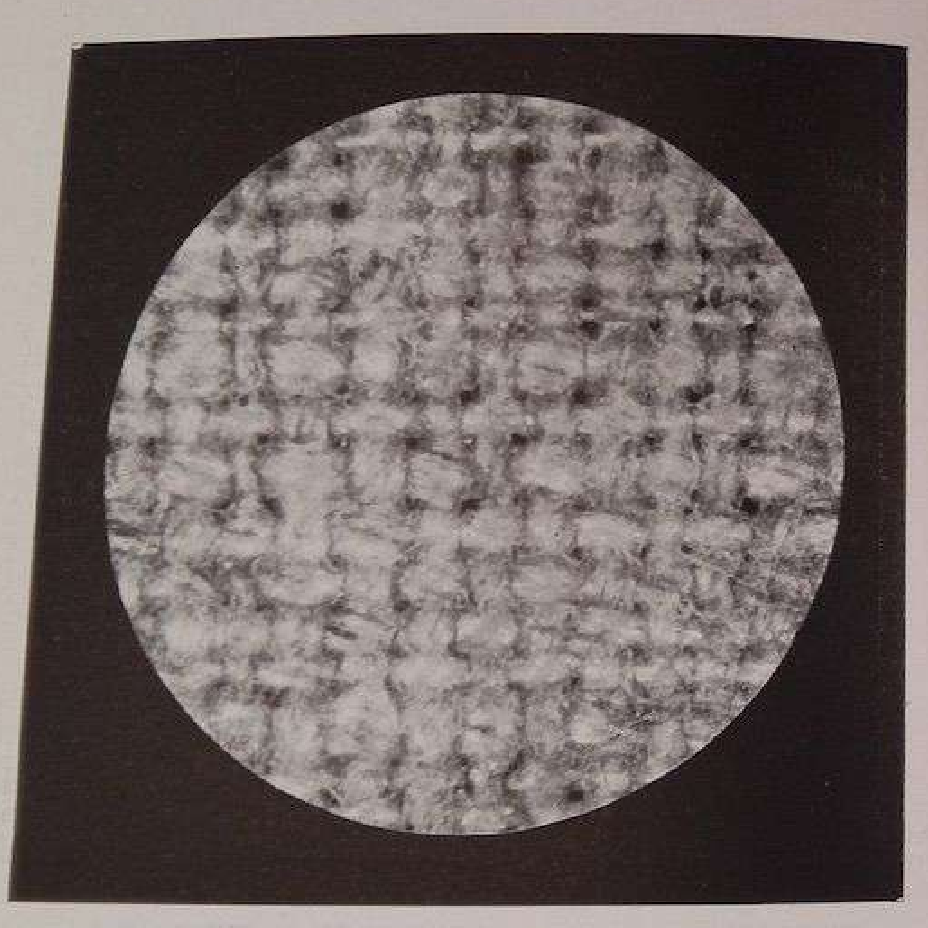
Excepcionalmente se encuentran pinturas parietales de técnica oleísta que correspondan a la época colonial. Entre los escasos ejemplares llegados hasta nosotros, debe mencionarse la composición donde se describen los desposorios de la Virgen y San José, obra del segundo cuarto del siglo XVIII que, casi destruida e imposibilitando una atribución correcta, puede verse en el zaguán del ex convento carmelitano de San Angel, D. F.



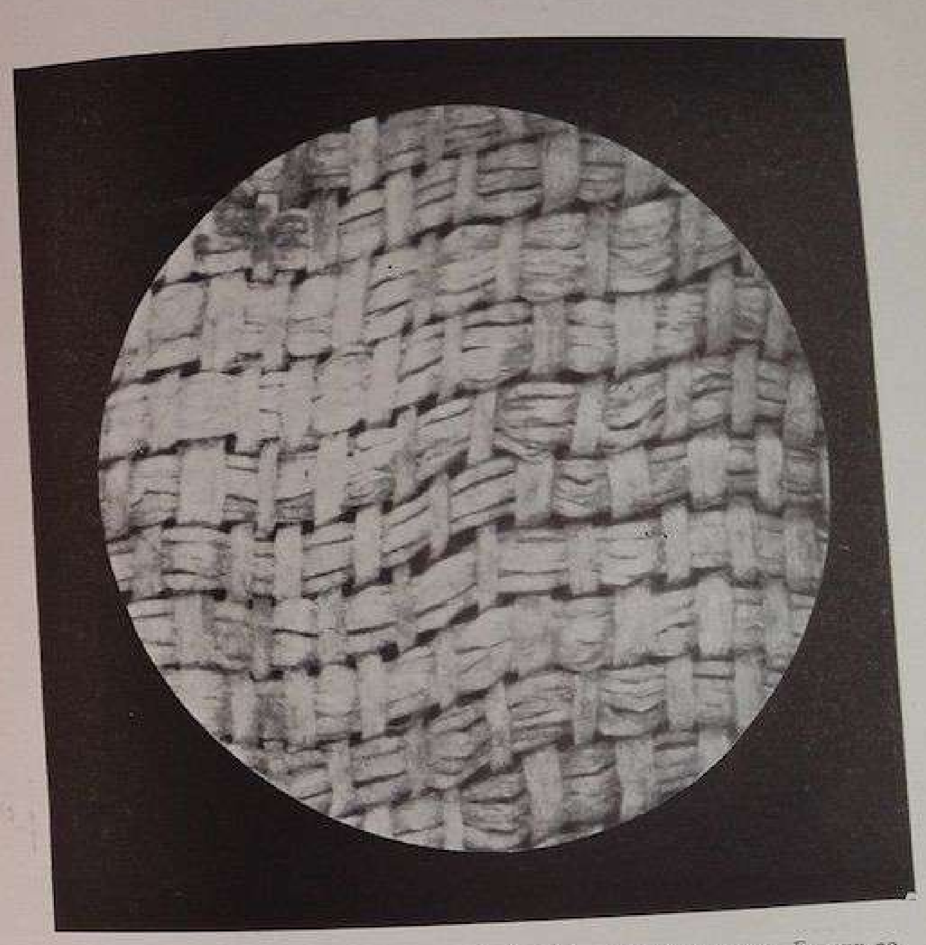
En este detalle puede apreciarse claramente la tabla, el lienzo que la recubre, el estuco que tapa el poro de la tela y, por último, la película de pintura al óleo. Fragmento de la obra del taller de Villalpando que tiene por asunto a Jesús hablando con sus discípulos, y que se exhibe en las galerías anexas al templo de la Profesa. México, D. F.



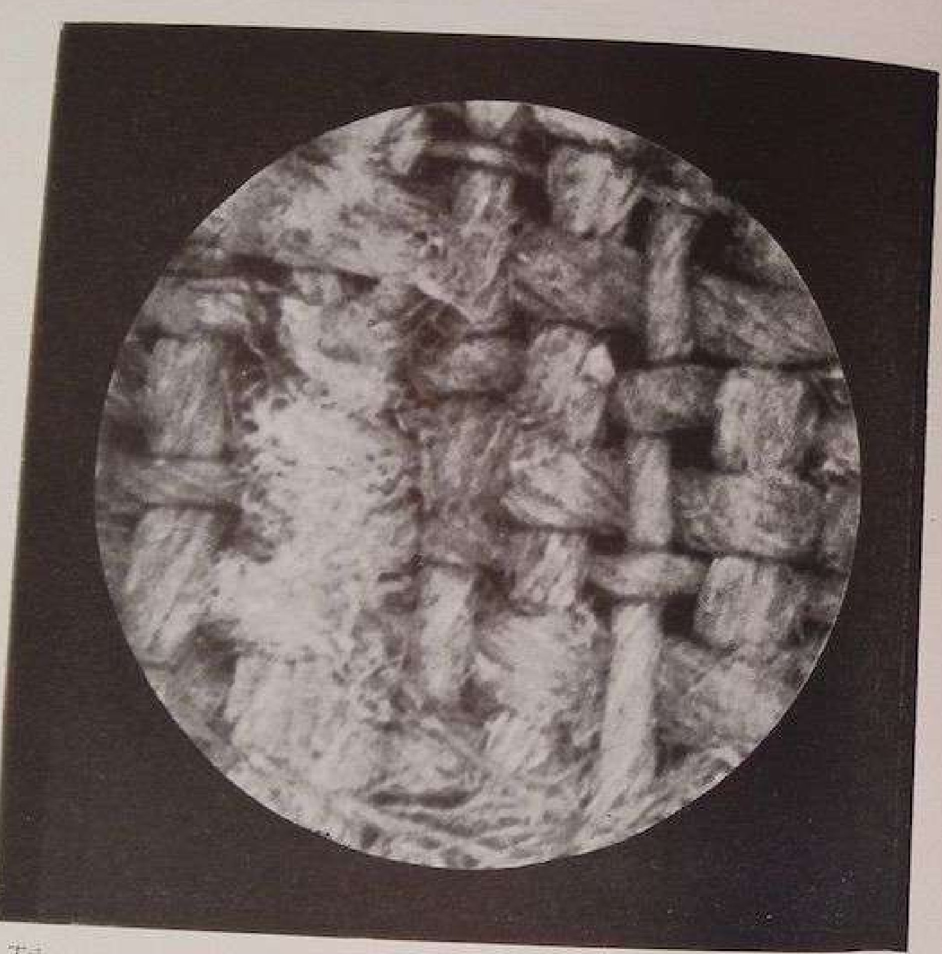
Tejido del lienzo empleado en recubrir las tablas del siglo XVI. Procede de la pintura tabular que representa a Santa Cecilia, atribuida a Simón Pereyns. (Museo de Pintura de México, D. F.) Amplificado 10 diámetros



Lienzo de una pintura de fines del siglo XVII y principios del XVIII. Coexiste con la que reproduce la ilustración que sigue. Promedio de 12 x 14 hilos en un centímetro. Ancho normal de la tela 1.14 metros aproximadamente. Tomado de una pintura de Juan Correa. (Parroquia de San Jacinto, San Angel, D. F.) Amplificado 10 diámetros



De una pintura de los últimos años del siglo XVII y primeros del XVIII. Es muy notable en este ejemplo cómo el conjunto de hilos que forma la urdimbre está separado, lo más frecuentemente, en grupos de tres o de cuatro por los de la trama. El hilo tiene las características del len por lo poco torcido de sus hebras. Esta clase de lienzo coexiste con el reproducido en la ilustración anterior. Fotografiado de un original de Juan Correa. (Parroquia de Coyoacán, D. F.) Amplificado 10 diámetros



Tela en que está pintada "La Incredulidad de Santo Tomás", obra firmada por Sebastián de Arteaga y, por tanto, perteneciente a los años que promedian el siglo XVIII. (Museo de Pintura de México, D. F.). Amplificada 10 diámetros



Lienzo exótico de una pintura del siglo XVIII. Caso de encontrarse en alguna obra de artista mexicano de la colonia, lo que es sumamente raro, indica que dicha tela es de procedencia extranjera. Ejemplo tomado de la pintura firmada por Corrado (Giaquinto ?) que existe en la casa anexa (altos) al templo de San Fernando, de México, D. F. Amplificado 10 diámetros



En el mismo lienzo donde la obligada cortesanía mandó retratar a Luis I, fugaz rey de España, se pintó, posteriormente, a Santo Domingo ante la Virgen del Rosario. En esta reproducción de una mala fotografía —tomada en una etapa de la labor de descubrimiento— puede aun apreciarse el rostro de María, el Niño con el mundo y, arrodillado, a la izquierda, a Santo Domingo de Guzmán

ANTECEDENTES DE LA TECNICA INDIGENA

La pintura de la época colonial, siguiendo en sus caracteres técnicos y formales a la peninsular de la época, carece de antecedentes en el arte indígena.

Es verdad que el nativo conocía determinado proceso pictórico, mismo con que iluminó sus jeroglíficos y decoró sus muros, pero debe notarse que en los dos casos las tintas son precisamente planas, tanto cuando su finalidad es puramente la decorativa, como cuando pretende la imitación de un personaje, un animal o un objeto. Sólo excepcionalmente se encuentra la tendencia a modelar y, por tanto, falta casi siempre el claroscuro en los monocromos y los matices en los policromos.

El indígena, al dedicarse al nuevo arte y cambiar tan bruscamente de técnica, no contó con otros elementos que su habilidad manual y esa innata aptitud para la imitación que todos reconocemos; pero se equivoca quien siguiendo a nuestro sabio García Icazbalceta, afirme que "los indios tenían ya idea de la parte mecánica de la pintura", pues el arte importado rompió en forma absoluta con la técnica tradicional del autóctono.

Fuera de la pintura propiamente dicha, y sólo como antecedente vinculado a ella por su finalidad, encontramos al indígena practicando las labores de pluma que admiraron tanto los conquistadores; basta recordar, a este respecto, que el propio Cortés, al saber que se había perdido el presente que para el emperador llevaron Alonso Dávila y Antonio de Quiñones, envió otro semejante con Diego de Soto, entre cuyas piezas figuraban obras de pluma, pelo, algodón, perlas y joyas y la tan celebrada culebrina de plata, "primera pieza de artillería que de tal metal se avía visto en el mundo".

La labor de pluma fué estimadísima por los reyes indígenas. Así se explica que el Deán don Francisco Cervantes de Salazar, al describir minuciosamente una casa de Moctezuma, escriba: "tenía Moctezuma cerca del palacio una muy hermosa casa, de muchos y buenos aposentos, con grandes corredores en quadro, levantados sobre ricos pilares de jaspe, todos de una pieza. Avía otros corredores más vistosos y ricos que éstos, que caían a una muy grande huerta: en la cual avía diez estanques o más, unos de agua salada para las aves de mar, otros de dulce para las del rio, y laguna: los quales baziavan, y henchían muchas vezes para la limpiesa de la pluma: andavan en ellos tantas aves que no cabían dentro ni fuera: eran de tan diversas maneras de pluma y forma, que pusieron en admiración a los nuestros, la primera vez que las vieron: los quales con ser de diferentes tierras de Castilla, donde ay, como de otras cosas gran diversidad de aves, estrañaron tanto éstas, que muchos dixeron que parecían a las nuestras, las demás que eran de muchos géneros y especies, no conocieron, por que jamás hasta entonces, ni las avían visto ni oído dezir. Era tanta la solicitud con que Motezuma mandava curar estas aves por la pluma, que a cada suerte dellas se le dava el pasto y cebo con que se mantenían en el campo, con yerva, con pescado, con otras aves, con grano, frisoles, mayz, y otras semillas, del pescado, era lo ordinario diez arrobas, que tomavan en las lagunas de México, a algunas aves davan moscas, y otras sabandijas, que era su comida: avía para el servicio dellas trescientas personas y más, unos limpiavan los estanques, otros pescavan, otros les davan de comer, otros les espulgavan, otros guardavan los huevos, otros les echavan quando estavan cluecas, otros les curavan en enfermando, otros en tiempo de calor les quitavan las plumas más delgadas: para que se hazía tanta costa y diligencia, hazían dellas ricas mantas, tapizes, y rodelas, plumages, o mosqueadores y otras muchas cosas, con oro, y plata entretexida: obra cierto bien vistosa y muy extraña." [1]

Y al especificar las cosas que se traían a vender a los mercados, el cronista arriba citado, después de hacer mención de las obras de oro y plata, dice:

"Traíanse obras de pluma, figuras, y imágenes de Príncipes, y de sus ídolos, tan vistosas, y tan acertadas, que hazían ventaja a las pinturas Castellanas. Aora en Mechuacan, se hazen imágenes de santos a zanefas

1 El texto está tomado, del que trae don Antonio de Herrera. Aun cuando el cronista no menciona a Salazar, no hay lugar a duda sobre la paternidad de esos párrafos. Herrera adquirió la obra de Cervantes de Salazar en 1597, por conducto de dos sobrinas del autor, quienes recibieron por ella la cantidad de cuarenta ducados.

de frontales, casullas, mitras, palabras de consagración, tan ricas, y de tanta valor, que valen más que de oro. Hanse llevado al Sumo Pontífice cosas también hechas, que ni el dibuxo, ni la pintura las excede: hazen desta pluma un animal, un árbol, una rosa, una peña, un monte, un ave, y assí otra cualquier cosa de bulto, tan al proprio, que al que la mirare le parecerá natural. Acontéceles a los oficiales desto, embeverse tanto en lo que hazen, quitando, y poniendo con gran flema una plumita y otra, que no se le acuerda de comer en todo el día, mirando a una y a otra parte al Sol, a la sombra, a la vislumbre, por ver si dize mejor a pelo o contra pelo, o al través de la haz, o del envés. Finalmente no dexan la obra de entre las manos, hasta que la ponen en toda perfección: hazeles acertar el sufrimiento grande que tienen, del qual carece la nación Castellana, por ser más colérica. El oficio después deste más primo, y más honrado es el platero." [2]

Como consecuencia natural de la alta estima en que se tuvo la labor de pluma, es en este procedimiento que los indígenas reprodujeron las imágenes traídas por los conquistadores. El mismo cronista de Felipe II se refiere a ello cuando afirma que la residencia del Rey de Michoacán está en un lugar llamado "*Zinzontza*, que significa lugar de muchos pájaros zintzones, que son los que dan la pluma de varias colores de que se hazen las mantas, y cosas ricas, y aora las imágenes . . ."

Sahagún, refiriéndose a los principios del arte plumario entre los toltecas, escribe que: "Antes que tuviesen noticias de las plumas ricas de que se hacen las divisas arriba dichas, estos toltecas labraban plumages para bailar de plumas blancas y negras, de gallinas, de garzotes y de ánades. No sabían entonces aún los primeros de este oficio que ahora usan: sino que toscamente componían la pluma, la cortaban con navajas de *itztli* encima de tablas de *ahebetl*. Las plumas ricas parecieron en Tiempo del señor: *Avitzotl*, y trajéronlas los mercaderes que llamaban *Tecunenen* que, cuando conquistaron las provincias de Anaoac, como hemos referido: entonces comenzaron los amentecas a labrar cosas primas y delicadas."

Para completar el panorama de nuestro antiguo arte plumario, creo indispensable reproducir las palabras de Torquemada:

"Pero lo que parece más de maravillar es, el Oficio, y Arte de labrar de Pluma, con sus mismos Naturales colores, asentada, de la misma manera, que pueden los mui primos, y pulidos Pintores, con delicados, y delgados pinceles. Solían en su Gentilidad hacer (y de presente hacen en

2 Cervantes de Salazar. Cap. XVIII de la *Crónica de Nueva España*, editada por el Museo Nacional de Arqueología de México.

algunas partes) muchas cosas de Pluma, como Aves, Animales, Hombres, y otras cosas mui delicadas, Capas, y Mantas, para cubrirse, y vestiduras para los Sacerdotes de sus Templos, Coronas, Mitras, Rodelas, y Mosqueadores, y otras cosas, como querían. Estas Plumas eran verdes, azules, coloradas, rubias, moradas, encarnadas, amarillas, pardas, negras, blancas, y finalmente de todas colores, no teñidas por algunas industrias Humanas, sino todas Naturales, como las crían varias, y diversas Aves; y a esta causa tenían en grande aprecio, qualquiera especie de ellas, porque de todas se aprovechaban, hasta de los más mínimos, y pequeños Pajaritos. Pues si tratamos de el Tiempo presente, después que vieron nuestras Imágenes, y otras cosas mui diferentes de las suias, como han tenido en ellas larga materia de estender la consideración, y avivar los Ingenios; es cosa maravillosa, con quanta perfección se exercitan, en aquella sutil Arte, y para nosotros mui nueva, haciendo Imágenes, y Retablos, y otras cosas de sus manos, dignas de ser presentadas a Príncipes, y Reies, y Sumos Pontífices, como por mucho regalo, y estimación se las han llevado. Ai otra cosa de notable primor, en esta Arte de Plumería, que si son veinte Oficiales; toman a hacer una Imagen todos ellos juntos, y dividen entre sí, por partes, la Imagen, y cada qual de ellos lleva a su casa la parte, que le cupo en suerte, y la hace, sin vérla que hace el otro, ni los matices, que le da, ni colores con que la hermosea; y después de acabada, se buelven a juntar, y la componen, y pegan vnas partes con otras, y queda, después de toda junta la figura, o quadro, tan ajustado, e igual, en su proporción, que no parece haver sido de diversas manos, sino de vna sola, y sorteados los colores, con grandísimo cuidado.

"Y es mucho de notar, que lo mismo, que estos Oficiales hacen de Pluma, hacen otros mui comunes, y desechados, de hojas de Arboles, y Rosas, de diversos colores, que ni más, ni menos, forman vna Imagen de Santo, y hacen quadros de Armas, y letreros mui grandes, y vistosos, que representan mucha Magestad, en las azoteas y puertas de Iglesia, en algunas Fiestas Principales, que celebran, asentando las hojas de los Arboles, y las de las Flores y Rosas, con engrudo, sobre las esteras, o Petates (que así los llaman) conforme las colores, que pide cada parte de la figura, enriqueciendo el campo, y quadro con cien mil menudencias, el qual queda mui lindo; y después de haver servido, en la ocasión, para que se hizo se piden para adornar algunas salas, y aposentos; y de éstos he dado io mucha cantidad, en especial, en la Capilla de San Joseph, del Convento de San Francisco, hechas para las Fiestas de estos dos Patrones; las

quales piden algunos devotos, por su devoción, aunque después con el tiempo se consumen."

Como complemento, recordemos que cuando Tendile regresa ante Cortés, le acompañan más de cien indios cargados con los presentes que le envía Moctezuma, figurando "sobre treinta cargas de ropa de algodón tan prima y de muchos géneros de labores, y de pluma de muchos colores, que por ser tantos no quiero en ello más meter la pluma, porque no lo sabré escribir", dice Bernal Díaz; y en otra parte, refiere el propio historiador cómo Cortés recibió en Tlaxcala a los cuatro embajadores del Rey de México, quienes le hicieron entrega de un "presente de ricas joyas de oro y de muchos géneros de hechuras, que valían bien diez mil pesos, y diez cargas de mantas de buenas labores de pluma..."

Pero es necesario aclarar que las mantas y ropa tejidas de pluma, o de algodón con adornos de pluma, como los mosqueadores y las rodelas, deben considerarse exclusivamente dentro del arte puramente industrial, como se desprende de la memoria de las joyas, rodelas y ropas remitidas al Emperador Carlos V por don Fernando Cortés y el Ayuntamiento de Veracruz, con sus procuradores Francisco de Montejo y Alonso Hernández Portocarrero, en donde se especifica detalladamente cada uno de los artículos enviados.

Como comprobación de lo anterior, basta recordar que los moscadores o mosqueadores, no son otra cosa que abanicos, cuya descripción en la citada memoria es como sigue: "un moscador de plumajes, puesto en una caña guarnecida en un cuero de animal pintado, hecho a manera de veleta, y encima tiene una copa de plumajes, y en fin de todo tiene muchas plumas verdes largas". En los trajes y tocados, la labor es semejante, pues a veces se describen como "una pieza de plumajes de diversos colores, hecha a manera de media casulla aforrada en cuero de animal pintado, que los señores de estas partes que hasta ahora hemos visto, se ponen colgadas del pescuezo, y en el pecho tiene trece piezas de oro muy bien asentadas".

Y cuando la ropa de algodón tiene labores de pluma, éstas forman una decoración primaria precisamente industrial; unas veces se trata de una "pieza tejida de labores y en medio unas ruedas negras de pluma", otras veces es "blanca con una rueda grande de plumas blancas en medio".

Los tarascos emplearon el mosaico de pluma en sus escrituras, según se desprende de lo asentado por Fray Matías de Escobar en su *Americana Thebaida*,[3] cuando textualmente afirma:

---

3 Publicado por Miguel O. de Mendizábal.

"Es exquisito el modo con que escriben y pintan en estas plumas, así como lo es la obra; tienen un árbol llamado maguey, que dando todo lo necesario para la vida humana, comunica en sus cortezas, como allá los antiguos papiros, cantidad de papel tan delgado y cándido, que a no correr la fortuna vegetable de la planta que lo produce, excediera a los genoveses balones el papel del maguey; sobre este cándido fundamento, extienden la pasta llamada *tzingui*, que equivale a nuestro engrudo, y aquí ponen otro papel que ellos hacen de algodón, correspondiente a nuestro papel de estraza o papel basto, sobre éste se hacen sus monteas y dibujos manchando el campo con el *tzingui*, o engrudo dicho, van con un punzón muy sutil introduciendo en los campos del dibujo en vez de colores, pequeñas partículas de plumas, y así sucede que todas las que habían de ser pinceladas en el lienzo son menudísimas plumas, y viene a hacer el punzón seco en esta obra lo que el pincel mojado en el color y así van introduciendo y mezclando plumas según los colores que necesita la obra, sin mendigarle a la pintura el más mínimo material. Para esto los ha proveído la naturaleza de un pajarito llamado *tzintzunt* (en mismo *huitzitzilíu*), cuyo cuerpo es una viviente paleta de finísimos colores, pues sólo con desnudarlo de sus naturales plumas, visten sin más artificios sus singulares pinturas, y hoy en día, que tienen ya noticia del modo de escribir, hacen de las mismas plumas letras tan redondas, que no les excede la celebrada astuerpia en sus alabadas imprentas."

Por tanto, es muy exacto el dicho de los cronistas de que luego que los indígenas vieron los productos del arte pictórico europeo, encontraron materia para avivar su ingenio. A este respecto hay que recordar lo que dice el Padre Acosta, quien refiere cómo el maestro del príncipe don Felipe, regaló a éste tres pequeñísimas imágenes, verdaderas miniaturas de labor de pluma, que maravillaron a su padre el rey Felipe II. Recuerda Acosta, igualmente, el cuadro del San Francisco que se presentó al Papa Sixto V, a quien parecióle cosa maravillosa, pues no era posible distinguir si los colores habían sido dados con el pincel o eran naturales de las plumas.

El Padre Clavijero cita a Juan Lorenzo de Anaguia, docto italiano del siglo XV, el que tratando en su *Cosmografía* de estas imágenes de los mexicanos, escribe: "Entre otras me ha causado gran admiración un San Jerónimo con su crucifijo y un león, que me enseñó la señora Diana Loreda, tan notable por la hermosura y viveza de los colores y por el arte con que estaban distribuidos, que creo no haber visto cosa semejante, no diré mejor, en los antiguos ni en los mejores pintores modernos."

Y en el siglo pasado, el Conde Beltrami aseguraba que el mosaico de plumas era el arte en que más sobresalían los indígenas, agregando: "Yo he logrado adquirir dos que son de una rara belleza; sus plumas solas son del más subido precio por su brillo, su tornasol y la variedad de sus colores. Los creo tanto más perfectos cuanto que han sido hechos a la llegada de los españoles, que les han dado a copiar sus santos, sus vírgenes, etc., y por consiguiente les ha sugerido una idea más completa de la composición, de la distribución y del diseño: los tres grandes maestros en materia de mosaico, como en la pintura. El cuadro más pequeño que poseo representa a la Virgen Inmaculada. En este cuadro solamente las manos y la cabeza de la Virgen han sido pintados; todo lo demás es hecho de pluma. Admira cómo han podido combinar tan bien millares de pequeñas plumas, algunas de las que no son del tamaño de una cabeza de alfiler, y formar con ellas una tela, una felpa, nubes y reflejos, el cielo y la tierra, flores, etc., todo de una perfecta ejecución, y ciertamente de las obras más delicadas. El otro cuadro es un San José incomparablemente más bello que el primero, aun por la variedad de los colores brillantes de las plumas ajustadas y colocadas sobre hoja de lata, que no conocieron hasta el tiempo de la conquista. De esa manera la obra, si está bien guardada bajo cristal, es eterna."

EL ARTE DEL INDIGENA CRISTIANO

Insistiendo en señalar la aptitud del indígena para imitar, ya referida por Cervantes de Salazar en el párrafo transcrito, no resisto la tentación de consignar lo que asegura Motolinía y que, a no dudarlo, inspiró a Torquemada lo que más tarde escribe en su *Monarquía Indiana*:

"En los oficios mecánicos, ansí los que antes los indios tenían como los que de nuevo han venido de España, en todo se han mucho perfeccionado. Después que los cristianos vinieron han salido grandes pintores; después que vinieron las muestras e imágenes de Flandes e de Ytalia que los españoles han traído, porque adonde hay oro y plata todo lo perfecto y bueno viene en busca del oro, no hay retablo ni imagen por prima que sea, que no saquen y contrahagan, en especial los pintores de México, porque allí va a parar todo lo bueno que de Castilla viene; y de antes no sabían pintar sino una flor o un pájaro o una labor como romano, e si pintaban un hombre o un caballo, hacíanlo tan feo, que parecía un monstruo; agora hacen tan buenas imágenes como en Flandes, y asientan el oro como primos maestros, e los mesmos indios lo saben batir, que un batihoja o batidor de oro que pasó a esta Nueva España, aunque quiso esconder el oficio y

decía que era menester estar un hombre para aprendiz suyo ocho años para saber el oficio, pero los indios no esperaron a eso, sino miraron todas las particularidades del oficio, y contaron los golpes que daba con el martillo, y adónde hería, y cómo volvía y revolvía el molde, e antes que pasase el año sacaron oro batido, e para esto tomaron al maestro un librillo prestado, que no lo vió. También hacen guadameciles, a este mesmo maestro batidor de oro que hace guadameciles, y por mucho que se escondió de los indios, especial que no supiesen dar el color de dorado y plateado, los indios, viendo que se escondía, acordaron mirar los materiales que echaba y tomaron de cada cosa un poquito, e dijeron a un fraile:

"¿Adónde venden esto? que si nosotros lo habemos por más que el español se esconda, nosotros haremos guadameciles, y les daremos color de dorado y plateado como los maestros de Castilla; e traídos los materiales, luego hicieron guadameciles y los hacen."

Torquemada se expresa con palabras semejantes, pues afirma que "Havía pintores buenos, que retrataban al natural, en especial Aves, Animales, Arboles, Flores y Verduras, y otras semejantes, que vsaban pintar, en los aposentos de los Reies, y Señores; pero formas humanas, así como rostros, y cuerpos de Hombres y Mugeres, no los pintaban al natural, antes algunos tan feos, que parecían monstruos; que parece, que permitía Dios, que la figura de sus cuerpos se asimilase a la que tenían sus Almas, por el pecado, en que siempre permanecían, mas después que fueron Christianos, y vieron nuestras imágenes, traídas de Flandes, de Italia, y otras partes de España, se pulieron mucho, y no ai cosa, que no imiten, y hagan; y son algunos de ellos tan diestros, y primos, así de pincel, como de encarnación, que no les hacen ventaja los Castellanos; y viven oi algunos, que si quisiesen trabajar, en sus obradores, les dan a cinco pesos, y de comer cada día, como me lo ha dicho vno de los que han deseado, tenerlos en sus casas; pero no quieren, porque ganan mucho más en las suias, y hacen sus lienzos, y colaterales, como los Españoles, y jamás les falta obra; porque demás de ser buena, es más barata."

Si bien es verdad que Bernal Díaz del Castillo asegura que existen pintores indígenas de valía, también es cierto que los sitúa en el plano propio de un arte meramente pictográfico, pues el cronista se expresa así: "Y parece ser que el Tendile traía consigo grandes pintores, que los hay tales en Méjico, y mandó pintar al natural rostro, cuerpo y facciones de Cortés y de todos los capitanes y soldados y navíos y velas e caballos, y a doña Marina e Aguilar, hasta dos lebreles, e tiros e pelotas, e todo el ejército que traíamos, e lo llevó a su señor."

En realidad, como ya lo he expresado, este arte indígena es totalmente diverso del europeo, y casi no ejerce influencia sobre la pintura de la época del coloniaje; puede asegurarse con don José Fernando Ramírez, que la escuela mexicana de pintura comenzó con la introducción del cristianismo, lo que equivale a señalar la presencia de un arte nuevo acompañado a la nueva religión, pues la pintura de la época se aplicó de modo preferente a los asuntos de carácter religioso. Y no podía ser de otra manera, ya que lo primero que hace Cortés al adueñarse de un pueblo, es combatir la religión del país y explicar a los indios "muchas cosas tocantes a nuestra santa fe, tan bien dichas como ahora los religiosos se lo dan a entender"; frecuentemente hace un altar y les deja una imagen de la Virgen María con el Niño Jesús en sus brazos, y, a veces, lleva su temeridad de catequista hasta el extremo de que el propio mercedario Fray Bartolomé de Olmedo tiene que pedirle moderación.

En cuanto a lo que afirma Bernal Díaz de "que se me significa a mi juicio que aquel tan nombrado pintor como fué el muy antiguo Apeles, y de los de nuestros tiempos, que se dicen Berruguete y Micael Angel, ni de otro moderno ahora nuevamente nombrado natural de Burgos que se dice que en sus obras tan primas es otro Apeles, del cual se tiene gran fama, no harán con sus muy sutiles pinceles las obras de los esmeriles ni relicarios que hacen tres indios, grandes maestros de aquel oficio, mejicanos, que se dicen Andrés de Aquino y Juan de la Cruz y el Crespillo", debe tomarse con todas las reservas del caso y entender por ello la grande habilidad dentro de un arte puramente indígena cristiano y popular.

Escolásticamente, el arte europeo se impone en forma decisiva, pues los primeros profesores son los mismos misioneros. Muy probablemente el propio Fray Diego de Valadés, quien se revela dibujante en las estampas que figuran en su *Retórica Cristiana* —1579— enseñó su arte en la escuela fundada por el lego franciscano Fray Pedro de Gante, a quien la tradición hace deudo cercano del Emperador Carlos V; Torquemada, que convivió con el franciscano, asegura que "junto a la escuela ordenó que se hiciesen otros aposentos o repartimientos de casas, donde se enseñasen los indios a pintar y allí se hacían las imágenes y retablos para los templos de toda la tierra", y manifiesta cómo vió él, en la capilla de San José, "en la fragua donde trabajaban los herreros y en otra sala grande, algunas cajas donde estaban los vasos de las colores de los pintores".

Retrocediendo hasta la primera época, es evidente que el pintor indígena adopta desde luego la forma impuesta por el conquistador europeo,

pero sigue usando de los procedimientos propios de su tradición; corriendo el tiempo, llega a emplear, también, la técnica importada.

Por tanto, en los albores del arte colonial, éste es precisamente ecléctico, depurándose cada vez más hasta adquirir las características de una verdadera prolongación del arte español de la época, a veces tan completa, que parece tratarse de una simple modalidad regional donde desaparece toda huella de indianismo.

La ciudad de México, por 1557, pensaba que cumplido el requisito de examen con que se acreditaban los conocimientos del oficial, importaba poco que éste fuese extranjero. Buena falta hacía el contar con artistas que dieran satisfacción a la cada vez más creciente necesidad de surtir los templos de obras de carácter religioso que, por su perfección, no se prestasen a mofa, sino que, por el contrario, sirvieran para avivar la devoción. Con tal objeto expresamente se establece "que el que fuere examinado, y buen oficial aunque sea Extranjero, pueda tomar cualquiera obra por ser provechoso a la República, que aya muchos oficiales como sean buenos".

Aun cuando el ordenamiento anterior deja amplia libertad a los artistas, establece claramente que las pinturas deben ser ejecutadas precisamente por un oficial autorizado; con objeto de insistir en este detalle, exprésase, también, que ningún maestro propietario de tienda "pueda mandar hacer a Indios, ni a otros pintores Retablo de pincel, ni de estofado, ni dorado para vender, si no fuere oficial examinado de ello sóla dicha pena de diez pesos".

Poco tiempo después favorécese a los indios no cobrándoles derechos para el examen; caso de no llenar este requisito, permítesele al indígena pintar tablas de flores, frutas, animales y asuntos decorativos, pero védasele el pintar santos para evitar la irreverencia que provoca una imagen defectuosa. El indio, no obstante, debía adquirir los conocimientos mediante su propio esfuerzo, pues en la Ordenanza relativa se hace hincapié en que "ningún Pintor pueda recibir aprendiz, que no fuere Español pena de cincuenta pesos como dicho es."

A fines del siglo XVIII, precisamente en el año de 1783, existen en la ciudad de México más de cuarenta obradores donde se comercia en pintura, escultura, dorado y ensamblado; los "tratantes", nombre que se daba a los propietarios de esos talleres, carecen en lo absoluto de conocimientos que les permitan ejecutar una obra siquiera mediocre, pues según el dicho de los pintores examinados, las obras que tales tratantes expenden son tan imperfectas que horroriza el verlas.

Es famoso el pleito que en 1799[4] sostienen los primeros profesores de la Real Academia de San Carlos en contra de los tratantes. Insisten los maestros en que causan horror las efigies, los retablos, y los públicos oratorios donde existen ejemplares salidos de los obradores, y agregan textualmente: "no vemos más que nuestra propia deshonra en manos de indios, españoles y negros, que aspiran sin reglas, ni fundamentos, a la imitación de los objetos Santos". Pasado el asunto al Fiscal Protector de Indios, el acuerdo de éste no favoreció del todo a los maestros de la naciente Academia, pues lo único que pudo lograrse en su beneficio, fué que se pusiera un distintivo —pinceles y paleta a manera de blasón— en los obradores de los pintores aprobados, para que el público no sufriera engaños, y no privar a los tratantes de ejercer el oficio con que libraban su subsistencia.

DE LA PINTURA AL FRESCO

En los albores del arte colonial, la historia de la pintura comienza con las decoraciones parietales de los conventos ejecutadas tal vez por los mismos frailes, en tres procedimientos: fresco, pintura a la cal y temple.

La pintura al fresco, que es la que reconoce el origen más remoto, a través de los tiempos sufre transformaciones técnicas que la perfeccionan y tienden a hacerla tan durable como el muro que la presenta. Los ejemplares que poseemos del México colonial, a semejanza de lo que ocurre en la vieja Europa, corresponden a dos fórmulas distintas: el fresco a "seco" y el buen fresco.

El fresco a "seco" es aquel que se ejecuta dando al muro una mano de cal y pintando inmediatamente sobre ella; por tanto, el aplanado que la recibe está solamente humedecido por el aparejo y, de hecho, no fresco. A este procedimiento, donde es indispensable mezclar los colores con la lechada, se le llama pintura a la cal.

Para la mejor comprensión de la técnica del verdadero fresco, indicaremos que se principia por aplanar el muro con la argamasa común y, antes de que seque, o bien humedeciéndola liberalmente, se extiende el enlucido hecho a base de cal y arena fina; en la pintura de Nueva España no existen ejemplos de la manera de Girolamo Curti, quien, con objeto de dar mayor blancura a la superficie, sustituyó la arena por el polvo de mármol.

4 Datos sobre la antigua Academia de San Carlos de Nueva España. A. Carrillo y Gariel. México, 1939.

Cuando el esmalte ha fraguado lo bastante para que la cal no sea levantada por el pincel, pero continúa húmedo y ligeramente absorbente, se procede a pintar la superficie empleando colores muy finamente molidos y usando como vehículo el agua; por tanto, el pigmento penetra en los pequeños poros del enlucido que, al secar, los aprisiona, haciendo que la pintura forme un solo cuerpo con él.

Complementando estas notas, y como al estudiar los procedimientos pictóricos empleados antiguamente en nuestro país, no podemos desligarnos de aquellos seguidos en el Viejo Continente, es indispensable recordar las dos maneras renacentistas. La primera la representan Giotto y Masaccio, quienes una vez seco el esmalte, acostumbraban retocar sus frescos; la segunda tiene sus exponentes en aquellos otros que, como el Correggio, procedían por veladuras sucesivas fortificando las tintas a semejanza del acuarelado y sin retoques posteriores.

Esto mismo describen los tratadistas. Cennini, en su famoso libro de Arte, decálogo de muchos fresquistas por tratarse de un contemporáneo de la grande época, recomienda mezclar los colores al negro y al misterioso y brujo "blanco de San Juan", que proporciona por naturaleza las calidades de una pintura a la cal, toda vez que no es otra cosa que la cal misma en su más completo estado de putrefacción. El Armenini aconseja igualmente el "blanco de Sanjuan" y parecido procedimiento al descrito por el Cennini, aun cuando propugna por las veladuras o acuarelado.

Es pertinente aclarar que en el fresco se claroscura generalmente con negro, ya que con este pigmento se obtiene una valorización que los otros no pueden proporcionar; en consecuencia, los tonos más oscuros se producen con el fondo, mas no con las tintas, pues por mucho que éstas empasten no logran valores intensos.

Por las condiciones especiales que requiere este procedimiento, los colores empleados en el fresco son los que obligan al más escrupuloso levigado unido a una pulverización cuidadosa, y como hay que tener presente que deben resistir la oxidación de la cal, úsanse de preferencia los óxidos de hierro. En las pinturas mexicanas de esta índole, la paleta es pobre y se reduce, por lo común, al negro, producto de la calcinación de vegetales, y a las tierras roja, morena y ocre que son óxidos de hierro procedentes de las tierras mismas.

Algunas veces, como lo muestran los frisos de varios conventos, entre otros los agustinianos de Azcapotzalco y de Oaxtepec, Morelos, encuéntrase una tinta azul dando mayor vida a los fondos donde destacan los

clásicos follajes; pero en este caso se trata de un color preparado al temple y puesto sobre seco.

Por lo que se refiere a las superficies, agregaremos que los muros, generalmente pétreos, permitieron un excelente apoyo, pero la cal empleada no siempre tiene las condiciones requeridas; a veces es débil, como en Acolman, y otras, procedente de ricas canteras marmóreas como la empleada en Oaxtepec, posee una dureza excepcional. Por consiguiente, puede asegurarse que la conservación de las pinturas al fresco, ya que forman cuerpo con el muro mismo, depende siempre de los materiales de construcción que los frailes tuvieron a mano y de la forma como los emplearon.

El allanado o aparejo, por aplicarse a muro de superficie desigual, presenta un gran espesor y se compone de un mortero de arena y cal, bastante pobre y poco apretado casi siempre. En cuanto al esmalte, puede notarse que no es de un grupo uniforme, sino que fluctúa entre uno y tres milímetros —generalmente dos milímetros en Acolman— pulido a llana o bruñido hasta adquirir esa calidad marmórea, acentuada por el tiempo, que tanto lo singulariza.

La arena de la argamasa, gorda y sucia, por lo común procede de río. En San Agustín Acolman abunda la arena de siete milímetros y tanto por su calidad, cuanto por indicarlo la lógica, es indiscutible que fué extraída del río cercano donde, aún hoy, se encuentra arena de la misma clase.

Es curioso observar que tanto el aparejo, como particularmente el esmaltado superficial, es más fino y fuerte en las pinturas de mano hábil, en razón directa de habilidad a sabiduría técnica o cuidado en la dirección del preparado de la superficie, encontrándose siempre mejor conservados los trabajos más valiosos.

El fresco mexicano, de apariencia purista, sigue la ejecución por veladuras sucesivas como en el acuarelado, es decir, valiéndose de la blancura del fondo para producir tonos transparentes de una gran belleza; pero en muchos de los casos es aventurado el afirmar categóricamente si una decoración mural de los siglos XVI o XVII, es buen fresco o fresco a seco, pues a veces, en un largo friso se presentan, de trecho en trecho, las características de ambos procedimientos. Por otra parte, dedicados a las labores de nuestro oficio, hemos encontrado que, casi siempre, presentan las calidades de buen fresco las pinturas parietales que se encuentran en escaleras sombrías o rincones húmedos donde, por lo general, abunda el murciélago, cuyo guano ha engrasado la superficie; no es raro que al quitar las varias capas de cal con que en diversas épocas fueron cubiertas estas pinturas,

se desprenda el olor característico a guano y aun huellas del mismo, lo que, indiscutiblemente, favoreció la conservación de las decoraciones.

Pudiera citar, además, casos en que la resina del humo procedente de la calcinación de la madera, ha logrado pasar varias películas de cal y penetrar, engrasándola, hasta aquella, bruñida ya de por sí, en que se encuentra la pintura al fresco; igualmente existen otros muchos accidentes que han favorecido la supervivencia de estas obras, pero por tener importancia de un orden que sale fuera del marco de nuestro ensayo, nos vemos precisados a omitirlos.

En consecuencia, si bien es verdad que el estado de conservación de los verdaderos frescos mexicanos, depende en mucho de las condiciones saludables del muro sobre el cual están pintados, no puede decirse que los demás accidentes han dejado de contribuir a su durabilidad, principalmente el engrasamiento de las superficies.

El proceso pictórico del verdadero fresco revélalo desde luego la huella del dibujo que, cuando no se emplea el papel calado o estarcidor, sino se le calca por medio de una punta, queda hendido en el muro recién hecho; muéstralo, igualmente, el pigmento que ha penetrado lo suficiente para ser aprisionado al fraguar la cal del esmalte y, sobre todo, reconócese por la superficie que presenta y cuya gran consistencia se debe a que el enlucido fundió, por decirlo así, con el aparejo o repellado de los materiales de la fábrica.

Puede asegurarse que en México existe una gran cantidad de decoraciones murales pintadas al buen fresco; no obstante, surge la pregunta de si fué a plena conciencia que se hizo, o si la celeridad u otra causa cualquiera dió a las pinturas características de fresco sin haber sido esta la técnica perseguida. El autor de estos apuntes se muestra dudoso, porque la gran cantidad de ejemplares que ha tenido que estudiar con todo detenimiento, le hacen inclinarse a aceptar la segunda hipótesis como general, y sólo en algunos casos ha encontrado probabilidades de que el fresco esté ejecutado a plena conciencia.

La afirmación anterior obliga a concluir que si la gran mayoría de las decoraciones pintadas aparentemente al fresco, no pertenecen a dicha técnica, necesariamente deben haber sido ejecutadas con colores aglutinados, en cuyo caso se procedió por empastamientos y no por veladuras; he ahí el problema por resolver. El que esto escribe piensa que, a semejanza de lo que sucede en la acuarela, una gran cantidad de aglutinante hizo transparente el color; en consecuencia, la idea primera fué pintar al temple y en alguna ocasión a la cal, pero en este caso, como los colores empleados

fueron el ocre y el negro, además de alguna tierra, la proporción de cal fué tan pequeña que no alcanzó a darles el tono lechoso.

Como comprobación evidente se presenta el hecho de que todos los empastamientos presentan película, y que al descubrir una pintura que se cree fresco, muchas ocasiones se desprende la parte empastada en láminas de pigmento revelando la existencia de aglutinante, en tanto que las partes más tenues quedan fuertemente adheridas al esmalte o aparejo del muro y resisten el frotamiento más enérgico.

Como ya se dijo, en la pintura al buen fresco no se emplea aglutinante; los colores de pigmento se muelen con agua hasta su mayor trituración, y con sólo ese vehículo se extienden sobre el aplanado recién hecho y que en forma de esmalte sirve de aparejo a la pintura; este esmalte debe estar simplemente húmedo, pues utilizandole prematuramente la cal se mezcla a los colores, y haciéndolo en forma tardía absorbe el agua dejando el pigmento en la superficie, y dando por resultado que el color se desprenda en polvo incoherente porque la cal, ya fraguada, no pudo aprisionarlo.

Por eso es constante que los fresquistas no esmalten sino aquella fracción de superficie que pueden pintar de una sola vez y teniendo presente que deben dejar secar el esmalte unas dos horas aproximadamente.

Por otra parte, no es posible ejecutar al buen fresco una decoración de grandes dimensiones sin dividir la labor en tareas; esto es, en tantos fragmentos como sea necesario para pintar antes del fraguado de la cal. En tales condiciones son francamente notables las juntas de las diversas tareas, por muy hábilmente que se ejecute la labor del esmaltado.

Sin embargo, hay muchas decoraciones parietales de la época colonial que, no obstante ocupar una vasta superficie, como en el caso de la bella y monumental composición que exorna los muros de la escalera del ex convento de Actopan, Hidalgo, no poseen las huellas correspondientes a un trabajo de tiempo limitado. Y a menos que se piense que un artista, pintando figuras, a veces en gran número y con todos sus accesorios, pueda, solo o acompañado, ejecutar en un día veinte o más metros cuadrados de superficie, hay que concluir que fué otro el procedimiento empleado, o bien en que el tiempo y los accidentes le proporcionaron a la obra ese matiz especial de características semejantes a las del fresco.

Aquí surge la pregunta de si es posible que en esa pintura se encuentren empastamientos de color negro intenso formando película, y la respuesta nuestra de que las obras que presentan el negro empastado, son pinturas al fresco sólo por accidente.

Con objeto de dar una idea del proceso seguido en algunas decoraciones de la época colonial, y que han sido consideradas como pinturas al fresco, describiremos brevemente los dos panneaux principales que existen en el claustro alto del ex convento de San Agustín Acolman.

La composición que representa "El Calvario", revela mano hábil y conocimientos, pues esta obra no posee huellas de línea con punta hendida para pasar el dibujo, lo que denotaría ser calca. Es casi monocroma y claroscurada en negro empastado, pulido y brillante, sin más tintas complementarias que una tierra roja para los cabellos de la Magadalena y San Juan, y ocre para los de Cristo.

El muro, muy unido y marmóreo, tiene fuertemente adherido el pigmento y las medias tintas o diversas gradaciones, planas en los fondos, ropajes y carnes, están logradas con el mismo color, sin mezcla alguna; sobre estos planos de diversos valores, viene el refuerzo al modelar con líneas a semejanza del grabado. Muéstrase desde luego gran habilidad para apuntar, siendo particularmente notable en las figuras de la Magdalena y del Cristo, que después reciben el claroscuro.

Las tonalidades están logradas con la adición de más o menos agua, o sea la existencia de mayor o menor cantidad de pigmento en la pincelada, y como no se hace uso de la cal para degradarlas, lo que opacaría las tintas, éstas conservan toda su transparencia y luminosidad, tanto en los tonos claros como en los intermedios.

Las huellas del pincel marcan tres anchos: uno delgado para apuntar la línea del dibujo, otro mediano, y otro cuyo grueso máximo parece ser el de un centímetro (comúnmente sólo nueve milímetros); los tres redondos, terminados en punta y manufacturados con cerda o fibra cuyas huellas son frecuentes.

Es patente el uso de la regla, pero sobre la señal hecha con su auxilio, traza el pincel a mano libre; otro tanto sucede con el compás, como lo indica particularmente la aureola de la Virgen que aun cuando después se la corrigió en escorzo, dejó hendida la indicación del centro y la periferia.

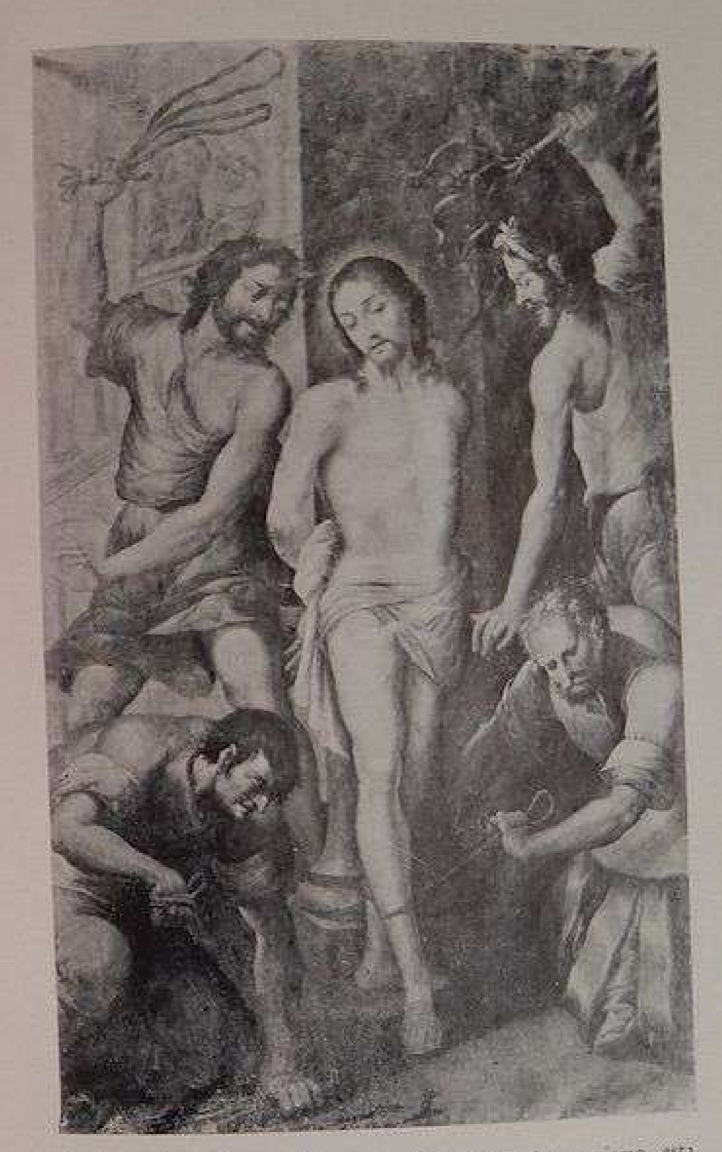
Las correcciones, como obra dibujada directamente sobre el muro, son muy visibles; fueron hechas con líneas que dibujan los contornos, siendo notables especialmente en la figura de Cristo, que presenta enmiendas en brazos, torso y piernas; en los primeros pueden verse dos sucesivas antes de encontrar la definitiva: la primera en negro, poco notable; la segunda en ocre, más baja y visible, y la definitiva, más baja aún y trazada con negro intenso.



"Sagrada Familia con San Juan", considerada antiguamente como del pincel de Echave Orio, más tarde adjudicada al llamado Maestro de Santa Cecilia y catalogada actualmente, como obra de Simón Pereyns. Primera transposición de tabla a lienzo llevada a cabo en México (1871)



Jesús servido por los ángeles. Pedro Ramírez, autor de este cuadro, patentiza la influencia que en la pintura colonial ejercieron las formas flamencas del pleno barroquismo, particularmente notables en los ángeles que se miran en el lado derecho del lienzo.



Jesús en la Columna. Pintada en la etapa del barroquismo, esta obra de Pedro Ramírez parece ser un estudio de fisiognomía y cinemática elaborado en el extranjero y traducido por nuestro artista



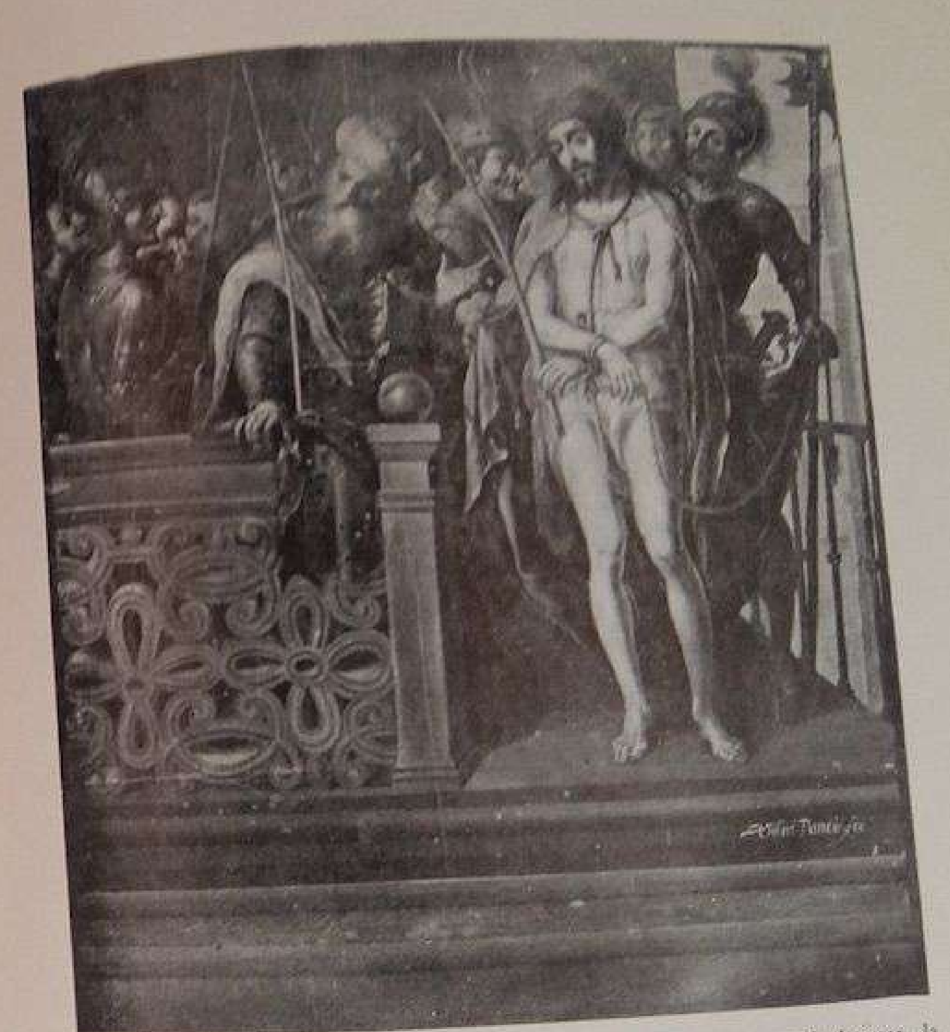
Apóstol. Esta figura salida del pincel del Padre Manuel, es una versión de calcografía exótica y, por tanto, se aparta totalmente de la tradición formal que siguieron otros pintores del virreinato



Purísima. Obra de Francisco Gómez de Valencia, ejecutada en España, —pues conserva los lacres de la exportación—, y quizá firmada en México. El españolismo de esta Asunción de María es tanto más comprensible si se tiene en cuenta que se trata de una copia libre de una pintura de Alonso Cano



La Adoración de los Pastores. Esta *pintura tabular de Pereyns* muestra a los angelillos con proporciones que no corresponden a la edad que quieren representar. Nótese, también, cuan largos son los dedos de las manos de sus figuras y cómo propenden a unirse el anular y el cordial



Siempre que se hable de Villalpando tendremos que recordar un mundo barroco, la aparición de la cinemática y la fisiognomía rompiendo las normas tradicionales, la teatral composición de las escenas, el premeditado manejo de la luz, el deliberado propósito de hacer resaltar determinadas figuras, y, en suma, la invasión total por el arte exótico que vino a romper la antigua serenidad clásica



Basta una ligera ojeada a este grabado para comprobar que suele haber pintores que parecen desvinculados de toda escolástica. Tal es el caso de Francisco Torres Valdés, poblano que debió florecer en el último cuarto del siglo XVII y no listado por Pérez Salazar. Probablemente algún día la historia nos aclare si este artista fué el padre del pintor Antonio de Torres, quien se dice hijo de un Francisco Valdés Torres

El "Juicio Final", tratado en la misma forma monocroma en negro, empleando ocre y tierra roja para los cabellos de algunos personajes, posee todos los caracteres de un apunte directo, sin emplear el estarcido u otro procedimiento de calca; con mano habilísima se insiste en el dibujo, constantemente corregido con sobriedad y soltura presentando un rápido movimiento de croquis.

Técnicamente, igual que el resto de las decoraciones, debe catalogarse como fresco, no obstante ser accidental y que por el exceso de empastamiento se desprendieron los negros intensos dejando la media tinta que, indiscutiblemente, es la huella que los indica.

Los marcos, tanto en "El Calvario" como en "El Juicio Final", y a semejanza de los otros que adornan los rincones del claustro, fueron dibujados en línea, llenando más tarde y con precipitación los fondos negros; es constante que las cenefas laterales, como el friso, tengan escaso claroscuro en contados elementos, predominando los planos del negro intenso y de la media tinta. Con el fin de mecanizar el traslado al muro del dibujo de estos enmarcamientos, se procedió por medio de la calca, que facilitó la repetición constante de los elementos decorativos que los forman.

DE LA PINTURA AL TEMPLE

Las viejas crónicas refieren los diferentes procedimientos que en la pintura al temple se usaron en Europa y, por consiguiente, en la península hispánica. Aún hoy, como entonces, los colores de pigmento, molidos cuidadosamente con agua, se templan con colas y gomas que, haciendo el oficio de aglutinante, obligan a las diversas y pequeñas partículas de color a unirse entre sí, al mismo tiempo que sirven de vehículo para su adhesión a la superficie sobre la cual se pinta.

Los tratadistas antiguos mencionan estos procesos pictóricos con toda clase de detalles, y no escatiman páginas dando los pormenores de la mejor preparación; el Cennini y el monje Teófilo, en sus escritos, refieren cómo deben hacerse y emplearse los colores témplicos, agregando el mencionado al último, los barnices que debían cubrir las pinturas así ejecutadas, dado que el procedimiento peligra tanto con la humedad del aire.

Para barnizar el temple, según el monje Teófilo, empleábanse aceites secantes y muy posiblemente algunas resinas. El aceite, cocido con tanto exceso que por lo común se le reducía a la mitad, resultaba denso y viscoso; en estas condiciones era tan poco manejable que se requería calentar al

sol las tablas pintadas, y extender el barniz con la mano, explicándose así la dureza que adquiría y, consecuentemente, la resistencia de aquellas pinturas. Pero hay que tener presente que no todos los grandes maestros de la antigüedad solían barnizar sus temples, pues entre los que no lo acostumbraron figura el Mantegna, con todo y que sus obras, en muchas ocasiones, están pintadas sobre lienzo.

Por otra parte, la variedad de procesos para templar los colores, que en forma sintética se resume en colas, gomas, leche, clara y yema de huevo, es, por origen, de importación en los trabajos decorativos ejecutados en Nueva España. No obstante el carácter peninsular de la técnica pictórica del México colonial, hay otro proceso que, por tradición, llega hasta nuestros días: el temple a la baba de nopal.

Sabíase, desde antiguo, que cuando los colores templados se ponían viscosos, los europeos solían diluirlos con vino o con cerveza, lo que entrañaba la aparición de soluciones de elementos vegetales; pero lo característico en México fué el empleo de la baba de nopal, cuyo solo nombre es gráfico, pues, efectivamente, la pulpa del nopal posee un líquido viscoso y adherente, que seca al aire y forma una película transparente y dura a semejanza de un barniz.

El proceso de extracción de la baba de nopal es fácil y cómodo: se reduce a cortarlo en pequeños fragmentos, agregarle un poco de agua y dejarlo en maceración, hirviéndolo después con objeto de extraer la mayor cantidad de líquido. Si se dispone de prensas, la extracción se hace en frío con ventajosos resultados.

En los pueblos alejados de las grandes ciudades, donde la tradición se mantiene viva, suele agregarse a la solución de cal destinada a pintar, y a título de aglutinante, esta baba que le proporciona adherencia perfecta y una durabilidad con mucho superior a la que se consigue adicionándole sal, como es frecuente. Esta especie de barniz, usado como película superficial, es de gran transparencia; al secar deja una superficie brillante sin exceso, ligeramente aterciopelada, de tono lechoso, y aun cuando hay un procedimiento que la hace completamente transparente sin quitarle su bello matiz, no es de creerse que los antiguos pintores, generalmente tratantes de escasa cultura, lo hubieran conocido.

El uso del temple a la baba, es difícil de comprobar, pero indiscutiblemente fué empleado por lo menos en obras modestas; creémoslo así, tanto por ser tradicional, cuanto porque revela su existencia el estado de conservación de algunos restos pictóricos.

Por tanto, es ésta la única variante de los procesos de pintura al temple que por convicción personal nos inclinamos a señalar.

Los decoradores del coloniaje emplearon en el temple los pigmentos todos de que disponían, pues no estando éstos en contacto directo con la cal, desaparece el peligro de que su oxidación los descomponga; por ello, la paleta del templista es la misma que la del pintor de óleo. No obstante, pocas veces encontramos obras al temple que salgan fuera del marco del decorador; las de caballete ejecutadas en este procedimiento, debieron ser en pequeño número y casi ninguna ha llegado hasta nuestros días.

De las pinturas de carácter parietal donde se empleara policromía completa —ya que las monocromas o casi monocromas ejecutadas en el siglo XVI y principios del XVII fueron mencionadas al hablar del falso fresco— quedan, también, muy pocos ejemplares; entre ellos figuran los del plafond de la capilla de la Escuela de Minería y la bóveda de la cúpula de la catedral metropolitana, estas dos últimas del pincel de Ximeno y Planes.

De todas maneras, encontramos material de estudio para deducir que, en el largo período que abarca desde los primeros años de la Colonia hasta las postrimerías del siglo XVIII, el temple se ejecutó sobre aparejos a la cal y empleando empastamientos de color en una supervivencia constante.

Con la llegada de los maestros europeos a la naciente Academia de San Carlos de Nueva España, el procedimiento tradicional se rompe de golpe. Antes de pintar al temple, el recién llegado exige un aplanado mural de yeso que ponga a su disposición una superficie aterciopelada; sobre ella, el efectismo técnico se toma licencias no empleadas antes, como son, particularmente, la falta total de empastamiento y la utilización del blanco del fondo que, cuando es necesario, se deja sin colorar.

El empleo del oro es poco frecuente; lo encontramos, sin embargo, en la bella cripta del ex convento carmelita de "El Carmen", en San Angel, Distrito Federal.

A diferencia del trabajo sobre madera, donde el dorador de la Colonia muestra preferencia por el dorado al bol, en la decoración mural la ligerísima hoja de oro batido no se apoya en preparación témplica alguna, sino sobre una primitiva capa de pintura al óleo, la que sirve de base a un mordente que con toda facilidad pude identificar, sin lugar a duda, como una mezcla de aceite cocido y copal.

A menudo, las decoraciones al temple que adornan los muros y las bóvedas de arquitectura colonial, debido al aspecto que actualmente presentan, han sido tomadas por pinturas al fresco, particularmente las más

antiguas, y como nos ha tocado en suerte encontrar en esas arquitecturas grandes fajas de friso, que corriendo por claustros y habitaciones se prestan al estudio y han dado la clave que permite explicar el origen de la confusión a que antes nos referimos, no podemos menos que aportar nuestras apreciaciones.

He explicado ya cómo, expuestas estas fajas a diversos accidentes, presentan variedades en sus características; pintadas en una misma época con diferencia de días, si acaso, empleando un mismo procedimiento y los mismos colores, tratadas por la misma mano, resultan, sin embargo, de diversidad notable. En los lugares donde quedaron expuestas a la lluvia, el esmalte se ha desprendido del repellado del muro que le servía de apoyo, mostrando dos capas distintas que no llegaron a unirse en forma absoluta; otras veces, a consecuencia de la humedad constante, el color se encuentra pulverizado por descomposición del vehículo, y en varios sitios, donde el friso se mantiene en su primitivo estado, el color forma película compuesta precisamente de pigmentos unidos por el aglutinante, no dejando lugar a duda sobre el procedimiento en que se ejecutaron.

Para explicarnos mejor el proceso, debe recordarse que en el temple se emplea el color formando pasta, ya que su opacidad, derivada de la escasa cantidad de aglutinante que posee, no le proporciona la transparencia de las pinturas de que usa la acuarela y obliga a valerse del blanco para lograr los tonos claros. No obstante, manejado en forma similar a las pinturas al aceite, aun cuando más flúido, el temple pinta sobre el muro no sólo superficies unidas, sino también las diversas coloraciones y matices de una flor, de un ave o de otro tema cualquiera que requiera policromía.

Por otra parte, señalaremos que estas decoraciones parietales, más de una ocasión, fueron ejecutadas directamente sobre muros esmaltados y sin previa preparación al temple, sin más imprimación que una ligerísima película de cola, como aparece en algunas fracciones de la ya citada cripta carmelitana.

En el caso especial de esta cripta debemos tener presente que, tal vez motivado por el estado de destrucción en que la pintura se encontraba, fué cubierta por varias capas de cal; posteriormente, al quitar éstas para volver la decoración a su primitivo estado, encontré que algunos de los ramilletes que de trecho en trecho adornaban el friso, ya sin película de color, desaparecida desde antes de haber sido encalados, habían dejado en el muro marmóreo una huella semejante a la de una fina y deslucida calcomanía.

Por tanto, esto revela que fueron ejecutados mezclando los colores al temple, degradados y matizados en el mismo muro con la rapidez que el proceso exige; pero, si no considerásemos la imposibilidad de emplear en el fresco algunos de los pigmentos que presentan, y si nos atuviésemos al aspecto de esos restos pictóricos, parecería pintura fresquista lo que no es sino el vestigio que dejó en la superficie la pasta de color ya desaparecida.

Y este vestigio es, muy a menudo, el que ha dado lugar a que se tomen por frescos pinturas originalmente ejecutadas al temple.

El autor de estos apuntes analizó el color azul empleado en la bóveda del sepulcro subterráneo de la familia Ortega y Valdivia, y pudo descartar en forma absoluta la creencia, muy extendida por cierto, de que en las decoraciones al temple del primer tercio del siglo XVII —1628 en este caso preciso— se empleara el azul de añil o de otra procedencia vegetal; esto quedó demostrado tanto por los reactivos como por la calcinación a que se sujetó dicho color y que indicó claramente su procedencia inorgánica.

De todo el proceso del análisis se concluye que el pigmento azul es de origen cúprico mezclado a gran cantidad de carbonato cálcico. Tan abundante fué la porción que de este carbonato se encontró, que indiscutiblemente no hay que pensar en que pudo provenir de la capa de cal que ocultaba la primitiva pintura, puesto que se purgó el pigmento en la medida de lo posible antes de tomar la muestra y, posteriormente, por medio de los lavados sucesivos a que se le sujetó.

A juzgar por las características, el pigmento puede pertenecer a las verdaderas cenizas azules, considerando bajo este nombre al carbonato básico de cobre que, por lo común, contiene sulfato y carbonato de calcio y que se encuentra en la naturaleza, bien como azulita o colorando algunas tierras. Me inclino, sin embargo, a suponerlo artificial y producto de la elaboración del doble carbonato por medio de la cal.

De todas maneras, parece razonable concluir que se trata precisamente de un azul de cobre.

Del examen realizado a muestras de las pinturas existentes en la capilla doméstica del ex convento de Santa María de los Angeles, en Churubusco, Distrito Federal, se deduce que más de un siglo más tarde —por 1750— tampoco aparece el añil en las pinturas témplicas virreinales.

En esa capilla, el decorado se encuentra sobre aparejo blanco preparado al temple, mismo que cubre el enlucido del muro que presenta carácter marmóreo por lo pulido de la cal. El ensaye de los restos de pintura azul mostró un pigmento tan pequeño que coloreó el líquido durante varias horas, pero cuyo depósito reveló, también, ser una materia inorgánica.

Por lo que se refiere al rojo naranja que se prodigó en el decorado de la capilla a que nos referimos, el análisis no dejó lugar a duda sobre su origen plúmbico, toda vez que pudo ser identificado como minio.

Por último, mencionemos la pintura *labrada* al temple y la llamada *al aguazo*, describiéndolas con las mismas palabras de Miguel Cabrera: "La Pintura labrada al Temple... obra empastando y cubriendo en el mismo hecho de pintar la superficie; y pide que la materia en que se pinte sea firme y sólida, como tabla, pared, etc., que por gastarse algo duras, no permiten manejarse con el pincel, sino con unas paletillas hechas para el fin de revocar la superficie." El "aguazo se ejecuta sobre lienzo blanco y delgado, y su disposición es humedecer el lienzo por el reverso, sirviendo para los claros" el mismo blanco de la tela.

PROCESO PICTORICO AL OLEO Y EMPLEO DEL ORO

A manera de introducción consignaremos que las Ordenanzas que dió la ciudad de México, el 30 de abril de 1557, confirmadas por el virrey don Luis de Velasco en 4 de agosto de dicho año, y que, reformadas más tarde, fueron promulgadas el 7 de octubre de 1686, establecen pormenorizadamente los conocimientos que debe tener el pintor si quiere ejercer en aquella sociedad. Díganlo si no, los párrafos que en seguida se transcriben:

"Que ningún Pintor Ymaginero, ni Dorador de tabla, ni Pintor de madera, y de Fresco, ni Sargueros puedan tener Tienda sin ser examinado por los Veedores de dicho oficio, y aprovados", agregando "Que ninguno tenga tienda, ni tome obra por sí sin ser examinado, y se han de examinar desde el principio del aparejo de Talla, y del dibujo dee buena cuenta, y que en estos tales que se huvieren de examinar, artizados en mui buenos dibujadores, y que sepan assí del dibujo como de templar los colores, y sepa relatar él dicho dibujo; que sea menester un Hombre, desnudo, y el trapo, y pliegue que haze la Ropa, y labrar los Rostros, y cabellos" y después de establecer los conocimientos que deben tener los imagineros y los pintores del dorado, agrega "Que los que huvieren de labrar el fresco sobre encalados, examinen de lo Romano, y de follages, y figuras, y que sea dibujador, y sepa la templa que Requiere local al fresco".

Detallando en la misma forma precedente, se ordena que los que hubieren "de pintar sargas", deberán examinarse "en una sarga blanca, y también de colores, y que sepan dar los aparejos a la sarga conforme le conviniere, que es darle antes de pintarla, su Talvina; y las colores, y si

labraren en la dicha sarga, se ha de templar con su templa de engrudo, no con caotle porque es falso".

Prohiben las Ordenanzas tener oficial u obrero a todo aquel que no se hubiere examinado, y exigen del pintor que sepa: "desde el principio del aparejo de lienzos, láminas y tablas, y en el dibujo, de la variedad de los colores, de trapos sueltos, y cambiantes, variedad de las Ropas, sombras, medias tintas, obscuros haviendo un quadro de tres varas de altura donde concurran diferentes rostros, y cuerpos desnudos, variedad de rostros hermosos, dando razón de la proporción y cituación de cada figura con razón de sus coloridos, y luz haciendo Architectura, flores, Paíces, Animales, frutas, y Berduras, y la orden que se deve guardar en la decericia, y decoro que se debe tener en las pinturas principalmente en las sagradas, y del Dorado de Talla de azeyte, y de temple, que pertenece a la Pintura".

Por los párrafos de las Ordenanzas de Gremios transcritos arriba, conocemos ya cómo se garantizaron los derechos del público; veamos ahora el proceso seguido en la labor pictórica.

Como se sabe, y lo indica su nombre, en la pintura "al óleo" los colores se preparan moliéndolos con aceites secantes, pero preferentemente con el de linaza o el de nuez. A varios pigmentos suele mezclárseles barniz, y a otros se les agrega cera, porque siendo de diversa naturaleza cada uno de ellos, su elaboración requiere, igualmente, una fórmula especial que preste a la pasta bituminosa las características requeridas en corporeidad, poder cubriente o transparencia, en su caso.

En el procedimiento pictórico al óleo, por tanto, pueden obtenerse diferentes calidades, unas veces como consecuencia de los ingredientes que entran en la masa colorida y otras originadas por la manera como ésta se emplea; es incuestionable que un exceso de barniz produce superficie de esmalte y que la abundancia de cera procura apariencia aterciopelada, pero también es cierto que de la mayor o menor cantidad de pasta que se use en cada pincelada, del vigor de ésta y aun de la clase de disolvente que intervenga, depende en mucho el aspecto material de la pintura.

Particularmente con los maestros de los últimos años del siglo XVII y primeros del XVIII, encontramos el clásico proceso de "labrado" y "baños". Ese grupo de artistas tuvo cierta preferencia por el empleo del verde cardenillo que, mezclado al azul, al amarillo, al negro y al blanco, según el matiz que se deseaba obtener, sirvió para "labrar" —modelar— los paños que presentan ese color, pero una vez seco, se le "bañó" con una ligerísima y transparente película del mismo verde, la que produjo el efecto de las "veladuras" de nuestra actual terminología.

El mismo procedimiento de "labrado" y "baños" se empleaba para algunas otras tintas, pues repetidas veces he encontrado paños donde el color carmín que excepcionalmente presentan, es sólo una veladura puesta sobre una preparación ejecutada a base de bermellón, y aun en ocasiones, de tierra roja; el azul está trabajado, muy frecuentemente, por medio de veladuras sobre un claroscuro hecho igualmente a base de azul aclarado con blanco y oscurecido con negro. Estos "baños" están logrados empleando una gran cantidad de aceite, y generalmente, los revelan las lagunas producidas por la contracción de la laminilla superficial, debajo de la cual se encuentra el color pastoso.

Debo confesar que entre el crecido número de obras examinadas, no he encontrado una sola que haya sido trabajada al óleo sobre preparación al temple, lo que me hace deducir que dicho procedimiento no gozó de favor entre los artistas de estas distancias.

Bien que la pintura ejecutada tenga características de esmalte, mucho más frecuente en las tablas que en los lienzos por razones obvias, o ya que carezca de este aspecto, salta a la vista del observador menos docto que conforme se retrocede en el tiempo, se encuentra un empastamiento mayor en las obras más antiguas.

Al estudiar los cuadros de algunos maestros, principalmente de los que laboran a fines del XVII y principios del XVIII, nos asalta la impresión de que debieron sentir voluptuosidad al manejar gruesas capas de color que, a veces, por lo vigoroso de la pincelada, son verdaderos alardes técnicos. En sus pinturas, el pincel corre, por lo común, en sentido normal a la forma de los volúmenes que consigna, dejando huellas que, al modelarlos, hace que adquieran una fuerza de relieve que ayuda a la impresión de naturalismo. Por tanto, es inconcuso que el empleo del color pastoso, casi siempre es patrimonio del artista de primera categoría; no hay que tomar en cuenta, únicamente, el relativo costo de la gran cantidad de pintura empleada, sino más aún, el que sólo la pericia técnica permite manejar con éxito gran cantidad de materia bituminosa, que no sólo debe tener el matiz exacto al ser trasladada a la tabla o al lienzo, sino depositarse en el sitio preciso y llevar una dirección correcta.

Al correr de los años, y con especialidad a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, los colores al óleo se usan más y más flúidos hasta llegar a lamer apenas los lienzos formando delgadísima capa, menos sutil en los rostros y manos, que en los trajes, y casi transparente en algunos fondos. Agrégase que por razón natural de las cualidades cubrientes de los colores,

los tonos más oscuros son menos pastosos y los más claros, hasta llegar al blanco, empleábanse siempre con más cuerpo.

Los restauradores al trabajar en su oficio y quitar el barniz de una pintura, saben lo peligroso que es insistir en un fragmento donde se encuentra una cabeza. Lo primero que se nota es que resiste mejor la acción del disolvente la película de color que pinta un rostro, levantándose con tanta facilidad la del fondo que la rodea, que basta el más pequeño descuido para que quede perfilado, desapareciendo, en su caso, el cabello que lo enmarca. Otro tanto, aun cuando en proporción menor, se nota con la película que pinta las manos o el cuerpo y los pies cuando se representan desnudos.

La razón de que esto suceda, no sólo con frecuencia, sino constantemente, nos hace ver que se debe a un detalle explicable. Es particularmente en los rostros y en los cuerpos desnudos, en donde el pintor trabaja mayor número de veces, dejando varias películas superpuestas que, por impermeabilidad sucesiva, esmaltan la superficie o, por lo menos, la hacen tener más corporeidad.

En cambio, en el pelo que rodea una cara o en el fondo sobre el que destaca, apenas si una leve capa de color bastó para que el pintor consiguiera el objeto deseado. Por tanto, la diversidad en calidad pastosa procura una variable resistencia al debarnizado, que a tantos peligros expone a las obras en que se realiza y que es funesto para toda veladura.

En cuanto a las aplicaciones de oro en la pintura al óleo, podemos asegurar que son relativamente escasas; en los tiempos antiguos, cuando había de ser imitado ese metal en la obra pictórica, casi siempre los artistas prefirieron hacerlo valiéndose del ocre y demás colores apropiados a su finalidad. El uso del oro metálico en los adornos de los paños, en las aureolas, resplandores y coronas de santos y vírgenes, corresponde más bien a la última época; casi siempre es el polvo del mismo metal mezclado a barniz resinoso y excepcionalmente oro batido.

Es verdad que algunas obras procedentes de los primeros años presentan hoy toques dorados; pero éstos, por lo común, son repintes posteriores. En su mayoría, responden a las exigencias de una sociedad decadente que apenas entendía de arte y encomendaba a sus pintores contemporáneos, a fin de enmendar el desacato de sus ancestros, cubriesen con finos lienzos las desnudeces del Niño y el pecho de la Virgen, y empleasen oro puro en la representación de los ricos collares de San Cayetano y la catena áurea de Santo Tomás de Aquino.

Pero sí son originales los marcos simulados en oro, a veces con adornos rojos o negros, que presentan algunas pinturas sobre lienzo y que tratan de imitar las tallas y molduras del estilo en uso. Por lo común aparecen a fines del siglo XVII, particularmente con José Juárez, primero, y los dos Rodríguez Juárez, después; continúan con sus sucesores, entre ellos Juan y Miguel Correa y se prolongan hasta el tercer cuarto del siglo XVIII a través de Ibarra, Antonio de Torres, Cabrera, Cutiño, Miranda, José de Páez y otros.

Por otra parte, anotaré que en las mismas Ordenanzas de doradores y pintores citadas al principio de este capítulo, se lee:

"Que ningún Pintor, sobre madera, ni sobre lienzo, no pueda gastar oro partido, so la dicha pena de diez pesos." Como se desprende del texto, se prohibe a los pintores emplear cierta clase de oro, pero se les permite otras, toda vez que se establece en el ordenamiento que el llamado "dorado de talla de aceite y de temple" pertenece a la pintura; en realidad se trataba de preservar los derechos de cada uno de los especialistas en las cuatro artes de pintores, que en aquella época parecen dividirse en: pintores del estofado, dorado y encarnado de imágenes; pintores de tabla, lámina y lienzo; pintores de sargas y pintores de fresco.

Y no es ocioso recordar que las Ordenanzas de gremios, elaboradas con tanta minuciosidad, salvaguardaban los derechos de cada especialista, pues uno de sus párrafos dice:

"Que los doradores aunque sean examinados, no puedan concertar ni tomar obra donde huviere pintura, si no fuere juntándose con un pintor examinado, y juntos consierte cada uno lo que tocare a su oficio, sin hazer perjuicio el vno al otro, y lo mismo se entiende de los pintores con los doradores pena de quarenta pesos, por la primera, y por la Segunda doblada aplicada como dicho es."

LA PALETA DEL ARTISTA DE LA COLONIA

Toda reconstrucción de la paleta del artista de Nueva España que venga a fortalecer las enseñanzas de los antecedentes documentales, requiere el estudio de las pinturas mismas. Esta investigación tropieza, a menudo, con un hermetismo desesperante ocasionado por la mala conservación de las obras; unas veces el deterioro es consecuencia de accidentes normales y otras causado por la humedad y el polvo; no pocas, dado que en su mayoría son obras de carácter religioso, por el humo de los cirios

que, durante siglos, la devoción encendió junto a la representación de un santo o de una escena sagrada.

No contribuye menos a ocultar en parte las obras pictóricas, el barniz final que, en capas sucesivas y con objeto de acrecentar la viveza de las tintas, les ha sido aplicado repetidamente; al principio parece haber sido satisfecho el deseo de volver a la vida los colores opacos y mortecinos, pero a poco el resultado es contraproducente, pues debido a la constitución de todo barniz, por ley de las resinas, bajo la acción de la luz adquiere el color del alquitrán.

A causa de esto la mayor parte de las pinturas antiguas se presentan a nuestra vista, por lo común, con una pátina dorada que procura armonía a las coloraciones; proporciona un tono pardo caliente a los negros, mata los blancos intensos, verdea los azules y cobriza los rojos, pero ensombrece la obra haciéndola adquirir una factura tan uniforme, como si el deseo del artista fuese siempre el mismo: el hacer brotar los volúmenes sin contornos precisos, tímidamente coloridos y como nacidos de la sombra. Por tanto, la mayoría de los colores que parecen verdes, son en realidad azules; los que se presentan como amarillo oscuro, son ocres; los anaranjado intenso, bermellón; los morenos, negro, y los amarillo claro, más o menos brillante . . . sólo blanco.

Pero detrás de aquellas capas de barniz y humo, queda la personalidad del artista, su concepto, su factura, su color y su dibujo; allí hay que ir a buscar, también, la identidad de los pigmentos y de los aceites que sirvieron para elaborar la pasta cromática.

Y allí hemos encontrado, con constancia persistente, el que a una paleta pobre corresponde, muchas veces, una riqueza de color insospechada.

A pesar de que los pintores dispusieron de los pigmentos que se mencionan en los capítulos relativos, y no obstante que sus obras presentan esa fuerte variedad cromática, a través de toda la época colonial encontramos únicamente el uso de seis colores: bermellón, azul, ocre, tierra roja en sus diversos tonos, negro y blanco. Podríamos agregar a esta lista, como empleados excepcionalmente, el verde cardenillo y el carmín.

Esto lo conocen de sobra, tanto los restauradores como los que se dedican a copiar o imitar cuadros de aquellos tiempos, pues por lo común, y con el deliberado propósito de acertar mejor en los matices, descartan todo color que se aparte de los ya enumerados. El azul verdoso característico de algunos fondos de obras primitivas, está logrado con una mezcla de ese azul de tono cobalto y algo de ocre, oscurecido con negro y aclarado con blanco; el aspecto carminoso de las sombras del bermellón, lo pro-

dujeron mezclándolo con el negro; los violáceos están hechos con bermellón y azul; los amarillos con ocre, y la muy rica gama de grises, con la fusión de varios de los antes citados.

Como ya se menciona en la parte relativa a las materias colorantes utilizadas por los pintores mexicanos del coloniaje, existe duda sobre si se empleó en estas distancias el betún de Judea; no nos referimos con ello a que procediera precisamente de Europa, pues ya apuntamos que abundaba en las costas de los dos mares de la Nueva España, sino a que fuese usado en las pinturas como colorante normal.

Nadie ignora que los pintores flamencos y holandeses, incluyendo a Rubens y a Rembrandt, emplearon un tono bituminoso moreno transparente que, sea o no el propio asfalto, tiene sus mismas características. Los pintores de la época del Primer Imperio francés, que tratan de encontrar dicha tinta, abusan de su empleo; los más grandes desastres sufridos por la pintura francesa del siglo XIX, las obras de Prudhon a la cabeza, nos ilustran sobre este particular.

En la pintura colonial mexicana de la primera época, y con un artista flamenco, Simón Pereyns, encontramos, si no precisamente el uso del betún, sí el de una materia que por su color y calidad grasienta, prestó el mismo servicio y produjo similar deterioro. Las sombras de algunos paños de sus figuras muestran las lagunas inconfundibles del exceso de grasa, así como otras características que detallaremos en una obra especial que nos proponemos escribir al margen de ésta.

La industria moderna, que presenta en el mercado los colores ya preparados y en envases manejables, ha venido a resolver el largo y enojoso trabajo de elaboración manual a que se veían precisados a recurrir los antiguos pintores. Como consecuencia, el artista contemporáneo no necesita tener los conocimientos técnicos de un fabricante de colores, puesto que éstos se le sirven, no sólo en número casi ilimitado por lo que respecta a la variedad de tintas, sino, también, por lo que se refiere a la calidad plástica.

Es indiscutible que junto a las ventajas que proporciona la actual manufactura mecánica de los colores, en la cómoda obtención de los elementos de trabajo, se encuentran también inconvenientes. Ignorando el artista las materias primas con que están elaboradas las pinturas que emplea, no puede asegurar hasta qué punto garantizarán inalterabilidad en el discurrir del tiempo, que significa cambios de temperatura, humedad atmosférica, emanaciones sulfurosas, amoniacales, etcétera.

Antiguamente, la preparación de los colores se encomendaba, por lo común, a los discípulos, y en su elaboración se ponía todo el empeñoso

cuidado que ameritaba el servicio que habían de prestar al artista. En varios cuadros puede verse un rincón de taller donde un personaje se dedica a la preparación de las pastas coloridas; es famosa, entre otras, la preciosa miniatura de Adrián van Ostade (1610-1685) existente en la Gemald Galerie, de Dresden, donde se reproduce el taller de uno de estos antiguos pintores holandeses; el artista trabaja en su cuadro de caballete, en tanto que un personaje, probablemente el discípulo, está ocupado en moler los colores sobre una mesa.

No siempre puede afirmarse que los conocimientos técnicos de los viejos maestros dieran como consecuencia obras perennes; el mejor ejemplo lo presenta Leonardo, quien buscando procedimientos mejores que los conocidos, fué testigo de muchos de sus propios fracasos. La tan celebrada Santa Cena del refectorio de Santa María de la Gracia, en Milán, era ya "la sombra de una sombra" en 1566 y las restauraciones se multiplican en forma tal, que casi nada queda de la obra del maestro: Bellotti la restauró en 1730; Gius Mazza, en 1770; Barezzi la retocó nuevamente en 1860 y la completó y consolidó Cavenaghi en 1908.

Pero salvo los casos de los dos extremos, del genio que pretende innovar y del lego en conocimientos, el proceso técnico se trasmite de generación en generación con pocas diferencias esenciales.

Los arcaicos envases de vejigas de cerdo se empleaban aún por 1872, y hasta época muy reciente desaparece el uso de la placa de mármol y la "moleta", utilizados para triturar y preparar el color; pero lo que se va olvidando cada vez más, es la fórmula antigua que la elaboración de cada color precisa, en clase y cantidad de secantes, barnices, cera y aceites, ya que a cada pigmento debe corresponder una fórmula especial que hoy, y como medio de propaganda, aseguran poseer los diversos fabricantes contemporáneos.

Como la finalidad especial del presente estudio nos aleja de esos campos, nos concretamos a presentar, entre las características de la pintura colonial, las que corresponden propiamente al "oficio" del artista en la ejecución de su obra.

LA PINTURA TABULAR

La pintura tabular entre los artistas del virreinato, casi siempre circunscrita a obras destinadas a lucir en retablos, más que como adorno mural, abarca un largo espacio de tiempo. La encontramos con los pintores del siglo XVI; prosigue con Echave Orio, quien abre la centuria siguiente,

continuada entre otros, por Luis y José Juárez; se prolonga a través de Rioja, Rodríguez y sus contemporáneos, y llega al 18º siglo gozando de preferencia con los Rodríguez Juárez y demás maestros de su época. El mismo José de Ibarra, que fallece por 1756, ejecuta aún pinturas sobre tabla que sobrepasan los dos y medio metros de alto y alcanzan un ancho de más de ciento cincuenta centímetros.

Desde las primeras pinturas sobre tabla ejecutadas en México durante el siglo XVI por artistas de escuela europea, es notable cómo la técnica del oficio, trasplantada a estas Américas, sigue desarrollándose dentro de las mismas normas transatlánticas. Los artistas continúan empleando los materiales pictóricos que llegan ya preparados de la Metrópoli, y entre los productos del país que aprovechan, figuran las maderas que en abundancia puede proporcionar el suelo indígena, así como los clavos y el yeso, de fácil obtención en la Nueva España.

Debe recordarse que la naturaleza prodigó al habitante de estas latitudes gran número de árboles que le permitieron disponer de maderas de gran calidad. Diego Muñoz Camargo, autor del manuscrito de 1576 encontrado por Boturini, menciona, entre otros, el *oyametl*,[5] llamado por los españoles *pinsapo*, que es abundantísimo en las montañas de tierra fría, y cuya rica madera es "incorruptible y muy preciada entre los naturales, ase hallado esta madera en la ciudad de México haber durado más de trescientos años debajo de agua, y ansí que toda la estacada en qe. las más casas de México están fundadas en esta madera *oyametl*". Igualmente escribe que del tallo del sabino,[6] árbol conocido también con el nombre de nebro y llamado por los indígenas *tlatluhquitlatzcan*, "se sacan muy buenas tablas para hazer mesas, caxones, porques madera de mucho olor y suavísimo . . . es esta madera incorruptible que dura debajo de tierras más de trescientos años sin corromperse ni pudrirse . . . y ansí el día de oy los españoles tienen muchos corrales desta madera para sus ganados en muchas estancias del balle de Atzomba, de dies y veynte años sin pudrírseles ni corrompérseles, lo cual havemos tratado por havello visto por vista de ojos".

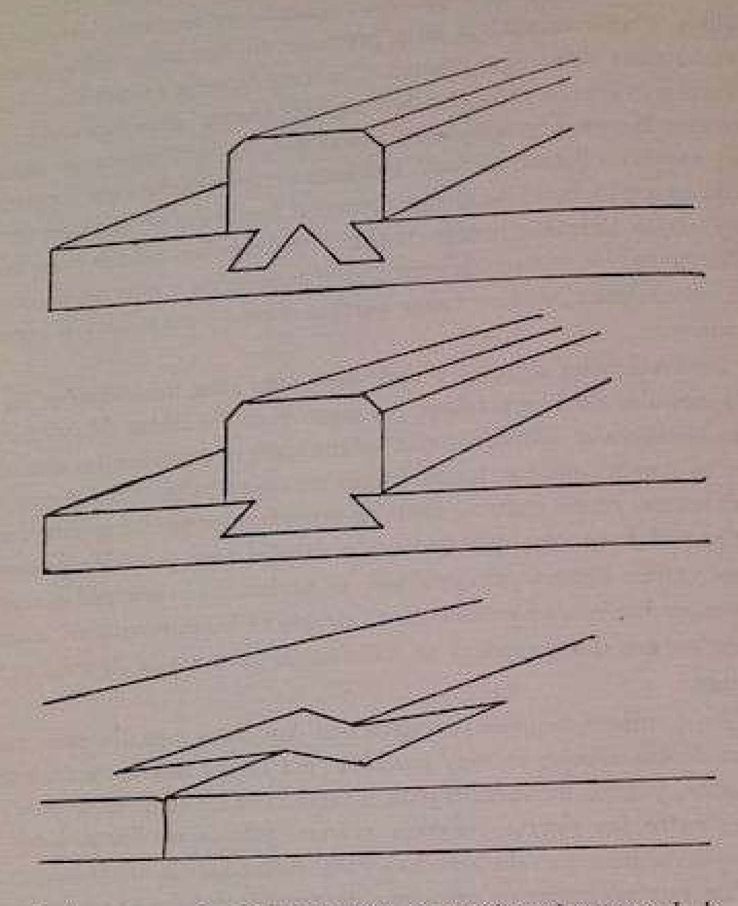
Muñoz Camargo no podía pasar por alto el ayacahuite,[7] el cedro[8] y el nogal,[9] y los agrega a su relación con estas palabras: "Ay otras maneras de pinos muy altísimos que no llevan resina, que son a manera de pinavetes: y ansí lo davan de ser éstos aunque no tiene llamarada la hevra que haze el pinavete el cual árbol llaman los naturales *Ayauhguahuitl*, ques una madera blanca y muy tupida pesada y tiesa ques la que en esta tierra se labra para caxas y puertas, y para hazer retablos y otras cosas de estima, y ansí es madera muy preciada, no llevan sus piñas piñones aunque aquellas piñas muy grandes y la fruta qe. echa es menuda y chico los piñones y de poco provecho de los cuales comen los papagayos qe. por temporadas bienen a gozar destos piñoncitos, ay otro genero de piñones que los naturales llaman *acoloatl*, altísimos y muy derechos que su madera es rroja es ansí mismo de mucho provecho, los cuales se crían en tierras frías, y no en tierras calientes en partes umbrías son árboles para hazer mástiles de navíos por ser de gran grosor y derechos y muy altos y recios y ansí mismo para labrar y hazer puertas, mesas y caxas para el servicio del hombre.

"De los árboles cipreses y Cedros ay muy gran muchedumbre en las sierras nevadas de Huexotzingo y Calpan y en las faldas del bolcán son árboles altísimos y odoríferos que los naturales y españoles los estiman y tienen en mucho porque no se hallan en todas partes desta tierra sino es aquí aunqe. en las tierras cálidas ay otros árboles que los quieren llamar cedro por el buen olor que tienen son árboles muy preciados y olorosos que los yndios llaman palo *guahuitl*, es madera muy preciada que tira a colorada, es madera de mucha estima de que se hazen escritorios, caxones, bufetes, mesas, desta madera se halla en la havana ysla de cuba y Sto. Domingo.

"Ansí mismo nogales silvestres que dan fruto muy sin provecho, la madera destos árboles es muy preciada para estas cosas de mesas, bufetes, escritorios, y otros menesteres para el servicio de los hombres, críanse estos árboles entre las tierras calientes y frías, para la cordillera donde hay nebla y frescuras que sin esto hay gran diversidad de arboledas, en esta clima de que no hacemos caso más de aquellos árboles que nos dejamos entender y pueden ser más de provecho y utilidad como de las que emos echo mención."

Conocida ya la gran variedad de árboles que proporcionaron maderas, réstanos agregar que los carpinteros de la Colonia, siguiendo la manera tradicional de juntar los tablones, los desbastan y cepillan toscamente por el revés y más cuidadosamente por el frente, entregando al pintor la superficie sobre la que éste ejercitará su pincel. En estos tableros las piezas se unen siempre en el mismo sentido, con lo que se logra que, en caso de

5 (*Abies religiosa.*)
6 (*Taxodium mucronatum.*)
7 (*Pinus ayacahuite.*)
8 (*Cupressus thurifera* y *Cupressus benthami.*)
9 (*Juglans regia.*)



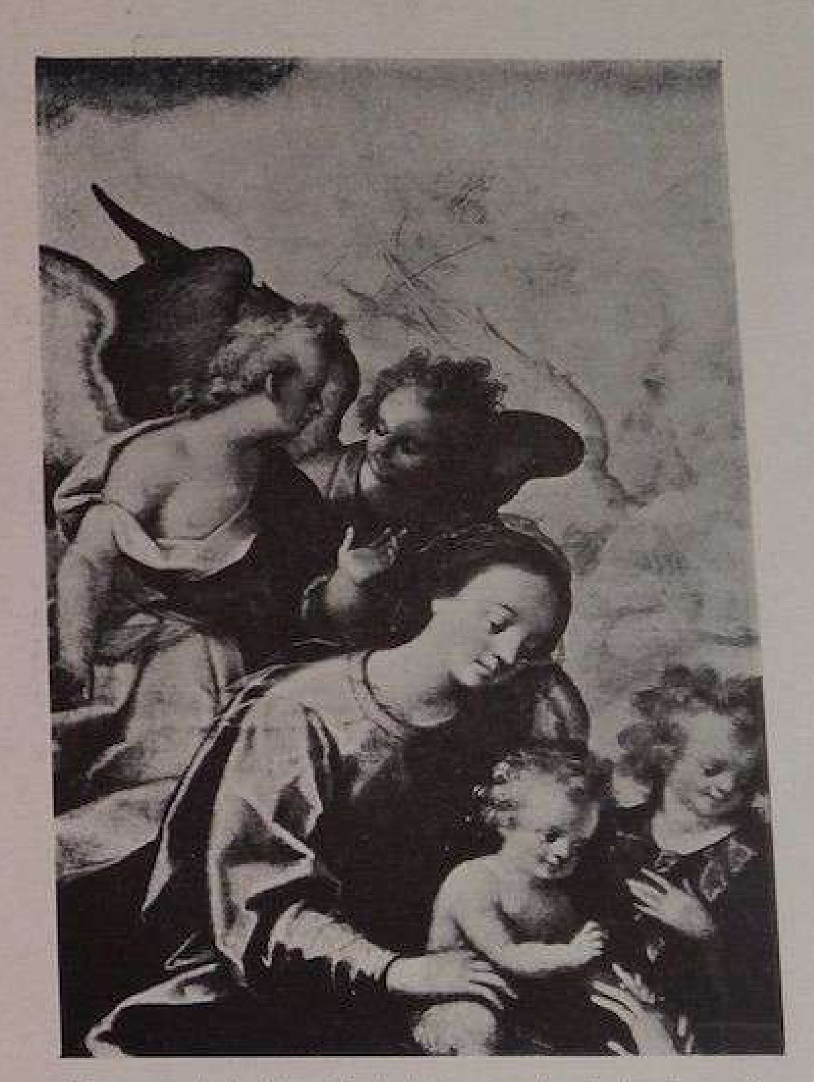
En la parte superior de este grabado se reproduce el aspecto de la pieza transversal introducida a cola de golondrina en el envés del tablero; en el centro, el palo sujeta a cola de milano; en la parte inferior un esquema de la mariposa o doble cola de milano, incrustada con el fin de unir dos tablas.



Esta conocida pintura tabular que representa a Santa Cecilia, clasificada recientemente como obra de Simón Pereyns, se reproduce con objeto de mostrar que en ella no aparece exactamente un rompimiento de gloria, sino una gloria sin profundidad que ocupa la parte superior del cuadro donde se describe una escena mística.



Como en la mayoría de las obras de Echave Orio, el rompimiento de gloria que presenta el "San Ponciano" se recorta entre nubes obscuras y convencionales; muestra, sin embargo, un concepto totalmente diverso al de Pereyns, pues aun cuando solo *sea* por su luminosidad, la *gloria* echaviana profundiza más allá del primer plano



Fragmento de la obra de Luis Juárez que describe los desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría. Se reproduce por ejemplificar como en los rompimientos de gloria de Luis Juárez, son característicos los espíritus celestes que se esfuman conforme se alejan. Puede apreciarse, también, que los angelillos, por semejanza fisonómica y hasta por su idéntica disposición capilar, parecen los hermanos mayores del Niño Jesús

Lám. 44



El sueño de San José. Obra desconocida pintada por Juan Correa y que conserva el Museo de Churubusco. Es de notarse que la escena se representa de día, permitiendo ver un hermoso paisaje donde los árboles del primer término ostentan masas de verdura tratadas a base de pinceladas enérgicas que, ya circulares o en diversas formas, simulan hojas que se juntan hasta superponerse y formar un apretado follaje

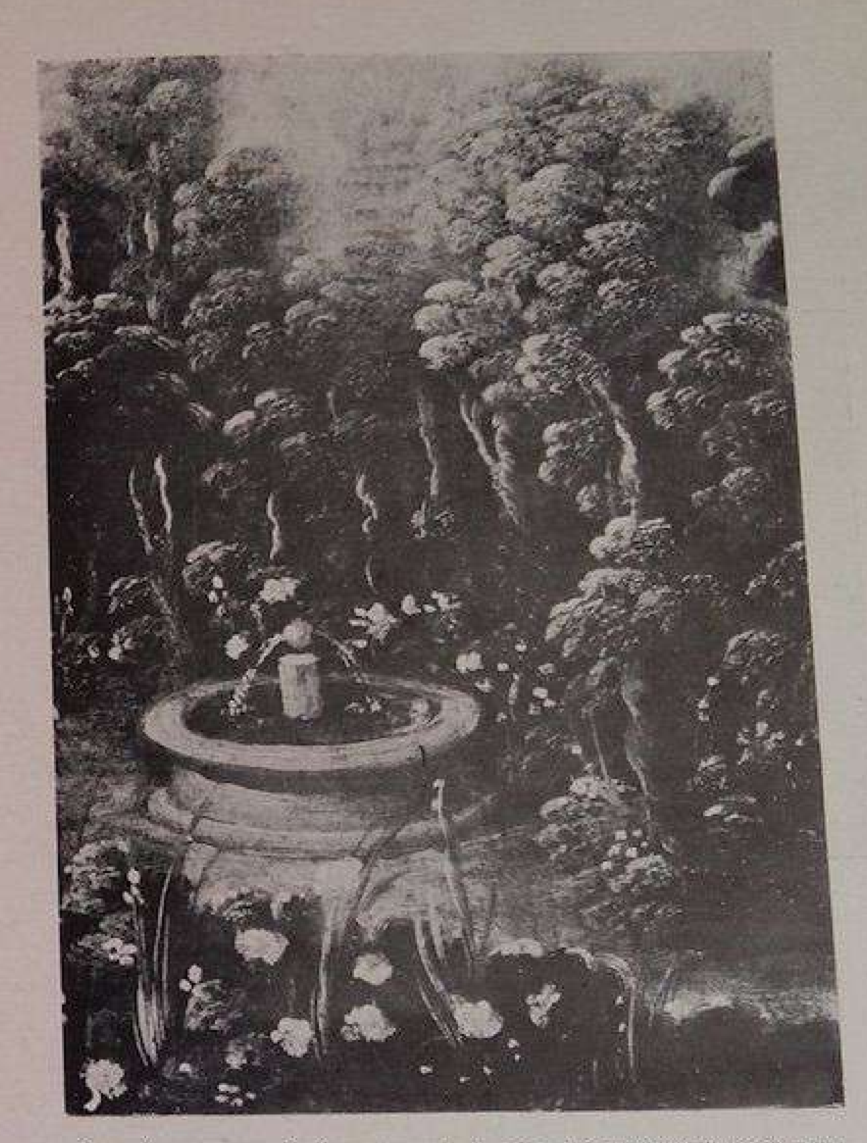
Lám. 45



Conversión de Santa María Magdalena. Este lienzo de Juan Correa muestra uno de los fondos de jardín, que tan de su agrado fueron, donde aparecen macizos de vegetación luciendo flores policromas regadas por surtidores



Haciendo patentes las normas impuestas por el arte nuevo, en este lienzo de Nicolás Correa, donde equivocadamente se cree ver a Santa Rosalía, los angelillos que aparecen en el rompimiento de gloria tienden a circundar el resplandor de la Virgen, que más tarde, en la última etapa de la pintura de la Colonia, será substituido por una circunferencia formada por cabecitas de querubines



Entre las normas plásticas que evolucionaron más lentamente, se cuentan las que gobiernan los paisajes que sirven de fondo a una escena religiosa, tal vez a consecuencia de ser éstos una manifestación esporádica. Nicolás Correa, en su mal clasificada "Santa Rosalía", pintó este jardín que, aunque influido por el barroquismo en cuanto a forma, es tradicional por lo que se refiere a color y factura



"El triunfo de la Eucaristía sobre la Ignorancia", pequeña pintura tabular de Rubens que sirvió de modelo a los cartones que utilizó el célebre tejedor Jean Raes para ejecutar, en 1627, las tapicerías que deseaba regalar la Infanta Clara Eugenia al convento de religiosas clarisas de Madrid



El Museo de Guadalajara exhibe esta obra que Villalpando tomó, tal vez, de un grabado contrahecho que repetía otro grabado del "Triunfo de la Eucaristía sobre la Ignorancia" pintado por Rubens. No sabemos si por razones de adaptación, o por presentarlo así la calcografía en que se basó, Villalpando redujo toda la composición en sentido horizontal



"Sagrada Familia con una paloma" por Pedro Pablo Rubens. Cortesía de la Galería Schaffer and Brandt, Inc., Nueva York, y del señor Justino Fernández



"Sagrada Familia con palomas" (Fragmento) por José Juárez. Academia de Bellas Artes de Puebla. Cortesía del señor Justino Fernández



El Buen Pastor. Esta obra, anónima pero del grupo de las que abren el siglo XVIII, se presenta como uno de los ejemplares que con más claridad muestran la singular tendencia a flanquear la composición con árboles cuyas ramas quedan ocultas casi por las masas de follaje.

producirse abombamientos a consecuencia del secado de la madera, éstos sean paralelos y controlables por un mismo travesaño.

El estado actual de la mayor parte de las pinturas tabulares, permite suponer que se empleó madera completamente seca; quizá fué una exigencia del propio artista que comprendió que una falla de la superficie redundaría inevitablemente en perjuicio de la pintura ejecutada sobre ella. Las Ordenanzas guardan silencio en este capítulo, pero no es difícil suponer que trataron de garantizar la conservación de las pinturas sobre tabla lo mismo que las de la escultura, puesto que establecen "Que ningún pintor de estofado, o dorado no pueda aparejar ningún Bulto, ni talla hasta después de tres meses, que el entallador lo huviere labrado de madera para que se enjugue, y salga el agua que tiene so pena de los dichos diez pesos."

Es constante el que las diversas piezas que forman un tablaje, no estén unidas entre sí por machihembras o por ensambles formados por escuadras encontradas, sino que los varios tablones que forman la placa sostiénense por medio de tiras de madera puestas de través, y cuya clavazón penetra por el frente del tablero; además, en la parte posterior, y siguiendo lo largo de toda la unión de las tablas, aparece extendida sobre ellas una maraña de fibra vegetal encolada, que se destinó a prevenir su separación y curvatura.

La latitud de las piezas que forman los tableros varía en los diversos tiempos. Con Simón Pereyns encontramos las más anchas, pues fluctúan entre 60 y 72 centímetros; de fines del siglo XVI al primer tercio del XVII, la normal es de 38 centímetros y, en contados casos, como con algunos ejemplos de Luis Juárez, se reduce a 30; en cambio, hay más diversidad en el siglo XVIII, pues en sus primeros años llegan a emplearse piezas hasta de 48 centímetros y en el segundo tercio de ese mismo siglo, con Ibarra, miden sólo 22 centímetros.

Por lo que se refiere al grueso de estas tablas, debemos creer que de la necesidad de prevenir en lo posible los abombamientos por lo que respecte al ancho, y las torceduras por lo que se refiere a su longitud, se derivó el que a mayor medida en cualesquiera de los sentidos, correspondiese un espesor mayor cuyo máximo parece ser el de cinco y medio centímetros.

Por otra parte, es al artista mismo a quien compete la preparación adecuada de las superficies tabulares destinadas a la obra pictórica, pues el maestro, para ser facultado en el ejercicio de su profesión, debe examinarse y demostrar competencia técnica y artística.

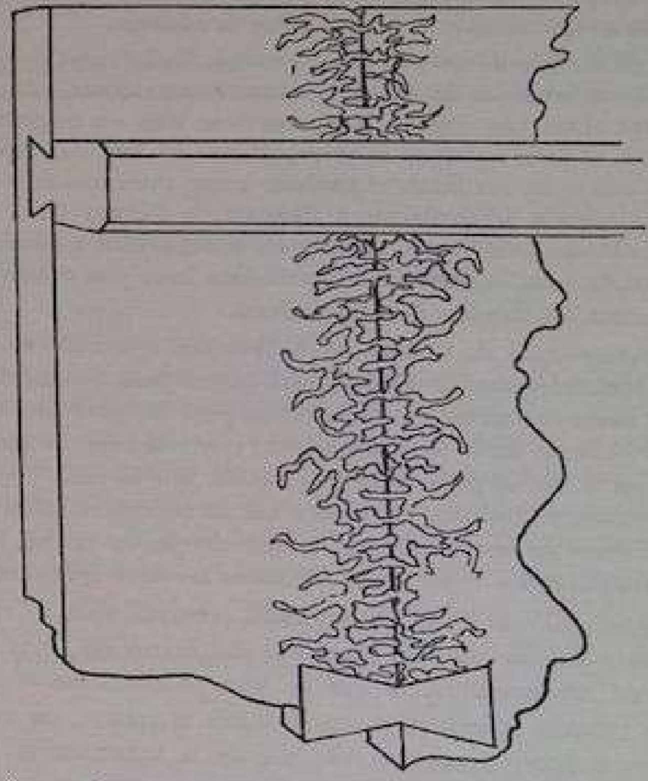
El proceso que se sigue en la preparación de las tablas para pintar, consiste en extender sobre ellas una película de cola que sirve para pegar

un grueso lienzo que, además de cubrir las diversas piezas, previene, en lo posible, los deplorables resultados de la separación de las mismas, lo que pudiera originarse como consecuencia de los cambios de temperatura; al mismo tiempo, dicho lienzo proporciona una superficie lo bastante áspera para retener fuertemente una capa de estuco formado por yeso preparado a la cola, el que, una vez bien seco, recibe el pulimento de su superficie.

El yeso, que se vendía en estanco, era consumido casi exclusivamente por los pintores, doradores, escultores, etc., pues es hasta muy avanzado el *siglo XVIII* cuando principia a usarse en mayor escala, al ser empleado en las arquitecturas. Según lo indica un curioso documento encontrado por el autor del presente estudio, fué don José Damián Ortiz de Castro, encargado de las obras de la Catedral de México hasta el año de 1791, el primero, según juicio de la época, que usó el yeso en las fábricas. Ortiz de Castro mereció muy justos elogios cuando, en 1785, presentó a la consideración de las autoridades en la materia los tabiques de uno y de dos ladrillos que mandó fabricar en la casa del Conde de Regla, los que sólo se diferenciaban de los peninsulares en el costo excesivo, resultante este último del alto precio del yeso.

Volviendo a nuestro tema, podemos agregar que este procedimiento de preparación tabular, tiene características escolásticas y sólo excepcionalmente se le abandona. Un caso concreto de modificación es el que presentan las obras de Juan Sánchez Salmerón, quien parece haber pretendido encontrar otros procedimientos técnicos; a veces, como en su obra que representa La Asunción de la Virgen, existente en la parroquia de Xochimilco, Distrito Federal, extiende sobre la tabla una ligera capa de estuco, sobre ella el lienzo y sobre éste una nueva película de yeso que recibe el aparejo; otras ocasiones, como lo muestran las pinturas del altar mayor de la capilla de la Santa Cruz en Ixtacalco, Distrito Federal, encuéntrase que sobre la tabla encolada se apoya el lienzo que recibe directamente la pintura, sin mediación de estuco, y aún sin huellas aparentes de aparejo con almagre.

Es verdad que los tableros empleados en estas primitivas pinturas, casi siempre de madera de cedro o ayacahuite completamente seca, han permitido la buena conservación de las obras; que el lienzo, fuerte y de primera calidad, ha llegado hasta nosotros en excelente estado, y que el estuco, puesto en las mejores condiciones, posee gran dureza; pero no sucede lo propio con el aparejo o preparación preliminar destinada a recibir directamente la pintura, pues el encolado previo que recibió el estuco, con objeto de evitar la absorción del aceite con que se preparan los colores,



Aspecto frecuente de la parte posterior de una pintura tabular, reproduciendo el travesaño empalmado a cola de milano que evita el abombamiento, la mariposa o doble cola de milano introducida en la escopleadura para unir dos tablas en sentido horizontal y, finalmente, el esquema de la maraña de fibra destinada a sujetar ambas piezas.

cumplió esta su función, pero no formó cuerpo con el yeso. A consecuencia, pues, de que dicha encoladura tuvo menos afinidad con el estuco que con la película de color, ésta se craquela y aconcha, formando vejigas que terminan por desprenderse.

Por tanto, las pinturas sobre tabla ejecutadas en el país, y salvo contadas excepciones, están elaboradas, en realidad, sobre estuco, el que recubre un lienzo que se apoya a su vez sobre la madera.

Tal es la razón de que resulta en extremo fácil y fuera de todo peligro el traslado al lienzo de las pinturas tabulares mexicanas, pero como casi todas estas obras han llegado hasta nuestros días en magnífico estado, pocas veces se hace necesaria la transposición. El único ejemplar de esta índole en que se ha verificado el traslado a que antes nos referimos, es la pintura adjudicada antiguamente a Baltasar de Echave Orio, más tarde al llamado Maestro de Santa Cecilia y en la actualidad a Simón Pereyns, que representa a La Sagrada Familia con San Juan y se exhibe en el Museo de Pintura de México, Distrito Federal.

La transposición de la obra de Echave fué ejecutada en el año de 1871 por Huitrado, bajo la dirección del pintor José Salomé Pina, y los resultados fueron en un todo satisfactorios, pues la operación se redujo a desprender el lienzo de la tabla apolillada; como la capa de yeso era delgada, esta vieja tela se pegó sobre una nueva, por lo cual, y debido a lo grueso del lienzo primitivo y del estuco que se encuentra sobre él, la pintura resulta sobre un apoyo semirrígido que sírvele, en mucho, para evitar los accidentes naturales a que están expuestas las telas delgadas.

La imprimación de cola, que en estas pinturas aisla el color de la masa de yeso y proporciona una superficie casi marmórea, deja al aparejo en condiciones impermeables, lo que se nota particularmente cuando se desprende la película superficial y queda visible el estuco, que no muestra huella de que el aceite penetrara más allá de la imprimación. Esto trae como consecuencia el que las pinturas posean una apariencia de esmalte que las asemeja al aspecto de los óleos flamencos de la escuela de los Van Eyck. Cabe recordar, a este respecto, y como lo demuestra el cuadro sin terminar que representa a "Santa Bárbara", existente en Amberes, que Juan Van Eyck, pintaba sobre tablas a las que daba una preparación consistente en yeso blanco, puro, casi nada absorbente.

Debe recordarse que si las obras del siglo XVI presentan la apariencia de esmalte, ello se debe a que el aceite con que se preparan los colores seca por oxidación al aire y, al no ser absorbido, queda en la superficie envolviendo en forma total los pigmentos del color material; también con-

tribuye el empleo frecuente de barnices mezclados a los mismos colores que, por influencia flamenca, emplean los primitivos pintores de la Colonia, y cuyo uso desaparece completamente con los artistas de fines del siglo XVII.

Las razones pues, de la afinidad de aspecto entre estas pinturas mexicanas sobre tabla y las flamencas, se explica en el parentesco de procedimientos: bien sea que el pintor proceda de España, directamente de Flandes, o, por último, que el artista sea discípulo de esos maestros, el oficio, en una u otra forma, se prolonga durante bastante tiempo en las obras hechas en la Nueva España, que se resiente en lo ideológico, en lo formal y en lo técnico, de la influencia continental de la época.

PINTURAS SOBRE LIENZO

A la pintura ejecutada directamente sobre el muro, sucede históricamente la tabular, que nace como consecuencia del empleo del huevo o de la cera en la preparación de los colores, y que indiscutiblemente precede al descubrimiento del proceso oleaginoso.

En realidad, el empleo de las telas es posterior al Renacimiento italiano, no obstante que con anterioridad suelen encontrarse algunas pinturas ejecutadas sobre ese apoyo, que por lo común se adosa a la madera. Bien pronto pasa de Italia a los otros países, y la predilección que al lienzo se dispensa, está justificada por la facilidad con que pueden ser arrollados y trasladados cuadros de gran tamaño sin que la pasta sufra deterioro.

A pesar de todo, en los comienzos de la pintura al óleo abundan las obras, no sólo de pequeña, sino de regular dimensión ejecutadas sobre madera, reservándose el uso de la tela para las de tamaño excesivo.

En la Nueva España del seiscientos, las decoraciones parietales al temple y aun los escasos ejemplos de óleo mural, ocupan el puesto de los frescos elaborados en los primeros años de la Colonia; más tarde, al finalizar ese siglo, son grandes pinturas sobre lienzo las que recubren, a veces en su totalidad, los desnudos muros de templos y conventos.

Otro tanto sucedió en la misma Europa. El cuadro al óleo de mayor tamaño que se conoce —7 metros de alto por 22 de largo— es el ejecutado por Tintoretto y que representa El Paraíso; ocupa el muro oriental de la Sala del Gran Consejo en el Palacio Ducal de Venecia y suple una decoración fresquista anterior que, representando el mismo asunto, había pintado en el siglo XIV el paduano Guariento, importado como el umbriano Pisanello, cuando Venecia no presentía aún el nacimiento de sus geniales artistas del siglo XV.

Ese amor a la decoración, que tanto favoreció al arte de la Colonia, quedó constreñido a las obras de carácter religioso, ya que no hay que olvidar que la imagen fué complemento de la palabra del catequista, cuando no su supletorio; así se desprende, entre otros muchos ejemplos que pudieran citarse, de que el arzobispo Moya escribiera en 1575 que "como los indios no saben leer gustan más de la pintura que de la escritura".

También en México hay lienzos enormes; generalmente decoran los vastos testeros de las sacristías a cuyo pie se colocan las cajoneras de ricas maderas talladas o que ostentan prolija taracea. Sirvan, para corroborarlo, la sacristía de la Catedral Metropolitana exornada con grandes cuadros de Villalpando y Juan Correa y la del templo mayor de Puebla, con sus telas de Echave y Rioja.

Particularmente en la ciudad angelopolitana abunda esta clase de pinturas de grandes dimensiones: José Carnero en la sacristía del templo de la Compañía; Manuel Marimón en la de la Santísima Trinidad, y Juan de Villalobos en la de San Juan de Dios, este último con una obra de más de cuarenta metros cuadrados de superficie, son buena muestra de ello.

De todas maneras, la pintura de tamaño monumental sobre lienzo, se desarrolla en México a partir de los últimos años del siglo XVII.

Entre los datos importantes que proporcionan las Ordenanzas relativas, se encuentra aquel que dice que los pintores "se han de examinar desde el principio del aparejo de lienzos, láminas y tablas", pero no menciona en qué consiste esta preparación de las superficies; en cambio, sí sabemos que las sargas se prepararon con talvina, pues en un párrafo que ya transcribimos, textualmente se lee: "...y sepan dar los aparejos a la sarga conforme le conviniere, que es darle antes de pintarla, su Talvina, y las colores, y si labraren en la dicha sarga, se ha de templar con su templa de engrudo, y no con caotle porque es falso."

Agregaremos que durante mucho tiempo, y tanto en España como en México, se usó el pintar sargas con objeto de que sirvieran de colgaduras o brocateles, a manera de tapices; a esta clase de pintura se dedicaron en sus principios, como asegura Pacheco "muchos buenos Maestros de l'Andaluzia, i en Sevilla Pedro Villegas, Antonio de Arsian, Luis de Valdeviesso, i el insigne Luis de Vargas. I aun en este modo de pintar las Sargas se crió i la exercitó muchos días Alonso Vázquez, siendo muchacho, i en Antequera Antonio Mohedano i Juan Vázquez también, pero aventajadamente en sus principios: I aun se tenía por opinión que para pintar diestramente i con facilidad a óleo era necesario aver passado primero por la pintura de las Sargas, para soltar la mano".

En estos brocateles era común el emplear colores de procedencia vegetal, templados a base de cola y más frecuentemente del engrudo llamado en México "talvina", mismo con que se preparaba la tela y que, por deducción lógica, suponemos hecho a base de harina y miel.

Si de las sargas, nombre que a veces se hace extensivo a toda pintura sobre tela, pasamos a las obras de categoría destinadas a exornar los muros, encontramos que éstas se ejecutaron sobre lienzo atendiendo a las facilidades que presta para su transporte; en cambio, las elaboradas sobre madera generalmente fueron hechas para figurar en los retablos, donde ocuparon los tableros señalados de antemano por el proyectista, ya que en estas fábricas la tela tiene el inconveniente de estar más expuesta a deterioro.

El lienzo destinado a la obra pictórica, y según lo especifican los ordenamientos datados desde mediados del siglo XVI, debía ser nuevo, pues dicen: "Que las Imágenes que se huvieran, de vender sean pintadas en lienzo nuevo cortado de la pieza, so pena al que labrare en lienzo Viejo pierda las Sargas, y más pague diez pesos". Añaden las citadas Ordenanzas que no deben emplearse los llamados de China, sino que sólo se pinte en lienzo crudo de Castilla, nuevo y bien aparejado.

Sin embargo, hay pruebas de que en el siglo siguiente se olvidan muchas de las sabias providencias establecidas en aquellos mandamientos destinados a reglamentar el trabajo y proteger al público.

En San Luis Coyotzingo, del Estado de Puebla, adquirió la Dirección de Monumentos Coloniales una pintura del segundo tercio del siglo XVIII, que representaba a La Virgen del Rosario con Santo Domingo; a manera de encuadramiento, la composición tiene una serie de escudos de las posesiones de la Corona de España bajo el reinado de Felipe V, de tan grata memoria para el arte. Al proceder a limpiar el citado cuadro, el autor de estas notas encontró huellas de que existía una pintura anterior bajo la de la Virgen, y como se pudo comprobar que se trataba del retrato del desventurado Luis I, fugaz Rey de España, y de una obra que si bien carecía de mérito artístico, tenía sin embargo un valor histórico superior al que como obra de arte poseía el asunto religioso ejecutado sobre ella, se procedió a descubrirla.

Quedó así patente que ya no se seguía al pie de la letra el texto de las disposiciones de las Ordenanzas, entre otras, aquellas que prohibía el hacer uso de los lienzos viejos.

Tanto al microscopio, como en el análisis químico, los lienzos revelaron estar elaborados con fibras de origen vegetal, pero pocas veces de lino. El tejido no es uniforme: en un original de Juan Correa existente en la

parroquia de Coyoacán, Distrito Federal, es muy notable cómo el conjunto de hebras que forman la urdimbre está separado, lo más frecuentemente, de cuatro en cuatro por los de la trama; en el de José Juárez, que es el caso más común en los lienzos usados por los pintores de Nueva España, el tejido está formado por el mismo número de hilos en ambos sentidos.

Pero nótese en las fotografías que en este ensayo se reproducen, cómo las hebras que tienen carácter de len por lo poco torcido de sus filamentos, son de diverso grueso; en tanto que hay algunas, particularmente las transversales, que son a veces excesivamente delgadas, se alternan con las otras sin seguir un orden preciso. Esta es una característica de todas las telas empleadas por los artistas de la Colonia, y la sola aparición de una pintura antigua ejecutada sobre lienzos tejidos con hilos de un grueso uniforme, o formando dibujo, es motivo suficiente para recelar de su autenticidad.

Por lo que se refiere al tejido de las telas, debo añadir que no he encontrado uniformidad; algunas obras de Luis Juárez, cuya vida pictórica debemos situarla en el primer tercio del siglo XVII, están ejecutadas sobre lienzo ralo que presenta 15 hilos por centímetro, tanto en la trama como en la urdimbre, y a principios del siguiente siglo, como en un ejemplar de Juan Correa fechado en 1715, se encuentran 14 hilos; un siglo después aún, Martín Gaitán ejecuta pinturas sobre una tela tejida a base de 14 hilos, lo que indicaría cierto predominio de los lienzos ralos y delgados a través de dos siglos de historia pictórica.

Pero encontramos, al mismo tiempo, que Miguel Cabrera, por lo menos en 24 años de su labor artística, de 1740 a 1764, muestra preferencia por las telas gruesas de 9 y 10 hilos; Carlos López en 1743, Alcíbar en 1776, Gutiérrez en 1787 y José María Vázquez en 1819 emplean, por lo común, lienzos de 10 hilos como el mismo Cabrera. Por tanto, hay coexistencia entre las telas gruesas y delgadas, aparte de considerar que casi siempre, y como consecuencia natural, los cuadros de gran tamaño están pintados sobre lienzos de mayor espesor.

El lienzo empleado en las pinturas, tiene como característica el pertenecer a los llamados "crudos" y no estar "aprensado", por lo cual fué indispensable usar siempre de buenas imprimaciones y aparejos que taparan debidamente el poro que deja la tela, estregándola después con piedra pómez con objeto de quitarle toda aspereza.

Cuando los cuadros son de un ancho mayor que el de la tela, las añadiduras se logran cosiendo las dos orillas de los lienzos en forma tal, que al

extenderse dejan por el revés un sobrante que mide un centímetro, aproximadamente; por el frente, esta unión se disimula cubriéndola con tiras de papel; no existen sino contados ejemplos, entre otros el de alguna obra de Rafael J. Gutiérrez (1787) en que se encuentren las costuras llamadas antiguamente de "punto por cima", esto es, no cogiendo sino uno o dos hilos de cada lienzo, con lo que es posible lograr una junta apenas visible. También encuéntranse, por lo común en las obras posteriores a la primera mitad del siglo XVII, ejemplos donde las añadiduras de los lienzos están formadas por varios fragmentos, pero es incuestionable que durante la época a que nos referimos, sólo en raros casos se utilizó en obra nueva un lienzo procedente de obra antigua.

El estudio de las pinturas sobre lienzo ejecutadas en el siglo XVI, con muy contadas excepciones, revela que la tela está preparada con "gacha" o con agua-cola fría, la que recibe, a continuación, una imprimación muy ligera a base de albayalde mezclado con alguna tierra y molido al aceite.

Poco después desaparece la "gacha", que no es otra cosa que un engrudo de harina de trigo y miel, a lo que suponemos que en Nueva España se le llamó "talvina", la que fué sustituída por el aparejo de agua-cola, sobre la que se encuentra la imprimación de almagre molido con aceite de linaza, cuyo uso fué constante en Madrid en los albores del siglo XVII.

La escuela andaluza empleaba desde fines del XVI, y con mayor profusión en el siglo XVII, una imprimación que se hacía, como asegura Palomino y Velasco, "con el légamo que dexa el río en las corrientes, que después de seco, en los hondos se levanta como unas tejuelas, y con aquello, y a falta de esto con greda que en Madrid llaman tierra de Esquivias, y es la que gastan los boteros, se hace la imprimación, machacándola primero en la losa con la moleta, o en un almirez, y pasándola por cedazo delgado, a manera del que usan los boticarios; y luego añadirle en la losa un poco de almazarrón, o almagra, para que tome color y cuerpo, y echándole el aceyte de linaza que hubiere menester, irlo templando e incorporando con la moleta, de suerte que no quede duro ni blando".

En el arte colonial es casi constante, hasta mediados del siglo XVIII, el uso del almagre o de la tierra roja para la imprimación de los lienzos; a partir de esa fecha, se pinta abiertamente sobre preparaciones un tanto pardas, donde casi siempre domina el tono general del fondo, por lo común de un gris ocre o verdoso, y sólo los maestros de más empuje se sujetan a la tradición.

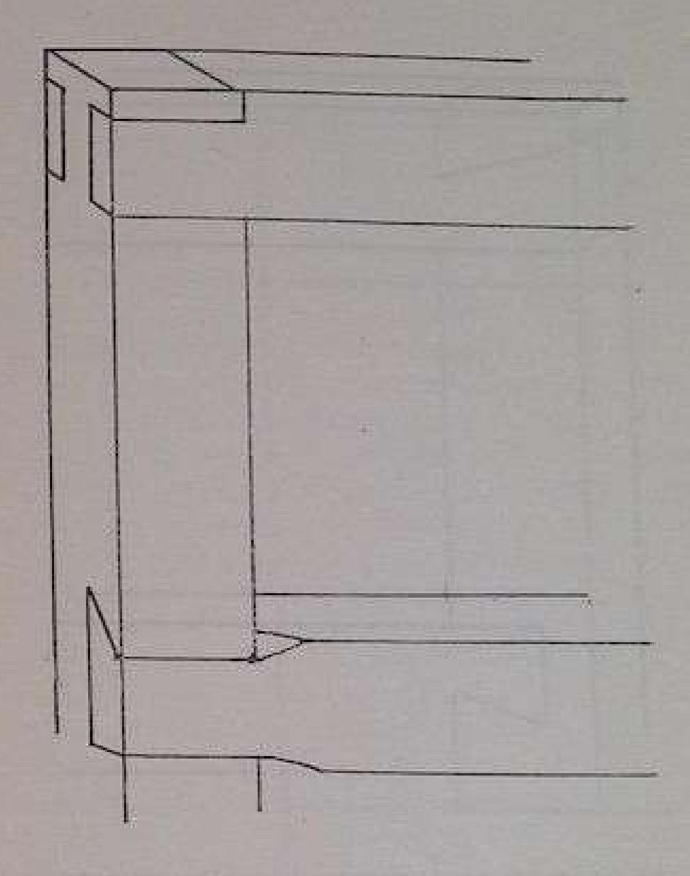
Los pintores contemporáneos han puesto en boga el uso de superficies rígidas, elaboradas a base de fibras comprimidas o mediante la superposición de delgadas películas de madera donde la vena, alternativamente, lleva diversas direcciones a fin de evitar abombamientos; estos paneles fueron lanzados al mercado para emplearse en obras de carpintería y decoración de edificios, pero sirven a maravilla para la labor pictórica al óleo y actualmente los artistas los emplean profusamente.

Los soportes a que aludimos aventajan, por lo que a ligereza se refiere, a los pesados y gruesos tablones de que hicieron uso los antiguos pintores; ganan, también, en cuanto a sus cualidades, a las arcaicas láminas de cobre y a las más modernas de hojalata, pues aquéllas, además de la pesantez originada por el espesor a que obliga lo maleable de ese metal, resultan de gran costo, y éstas, aun cuando de un precio ínfimo, tienen el defecto de su gran ductilidad, cuando no es que un deficiente estañado permite la aparición del orín con todas sus lamentables consecuencias.

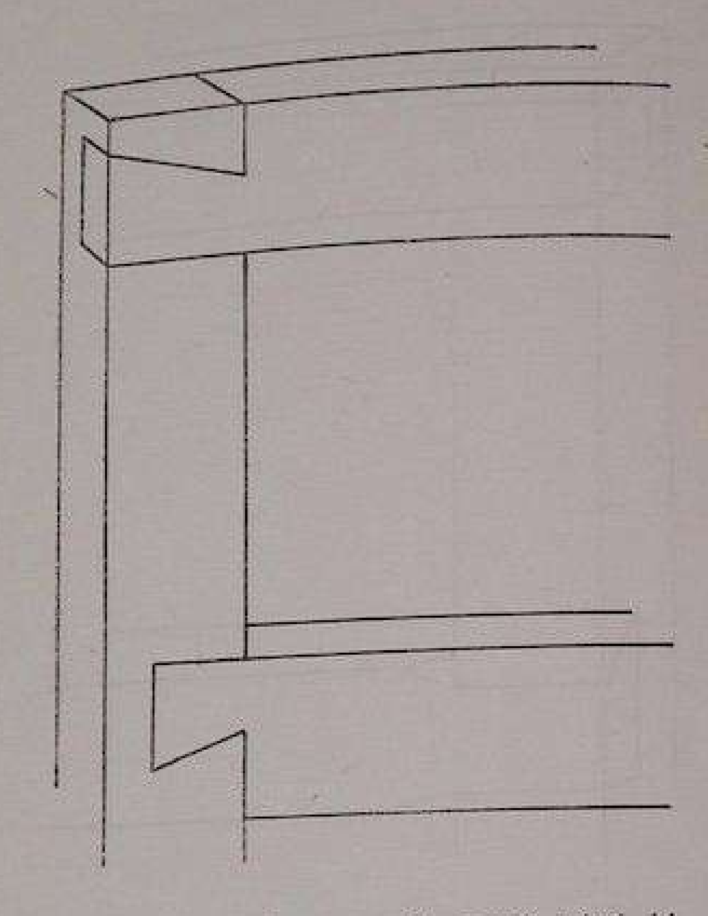
Por tanto, cada día se pinta menos sobre lienzos, ya que en el caso de las grandes composiciones parietales, éstas se ejecutan directamente sobre el muro y, en este renacimiento de la técnica antigua, preferentemente al fresco, a la encáustica, si acaso; al temple en contadas ocasiones y rara vez al óleo. Pero los pintores de hace treinta años de seguro recuerdan la lucha entablada contra los bastidores en que restiraron sus lienzos; bien por torceduras de los listones de madera, ya por diferente acuñación de los extremos, ora por falta de pericia en la colocación de la tela, el resultado era muy a menudo desastroso y patentizado, unas veces, por el escuadrado incorrecto, otras por las arrugas mal disimuladas y no pocas por una superficie irónicamente curvada hacia alguna de sus esquinas.

Como estos defectos son imputables, en ocasiones, a la obra del ensamblador, no titubeo en presentar una breve reseña de la carpintería de los bastidores a través de la pintura de la Colonia, tal y como lo hicimos al tratar de las obras tabulares de esa misma época.

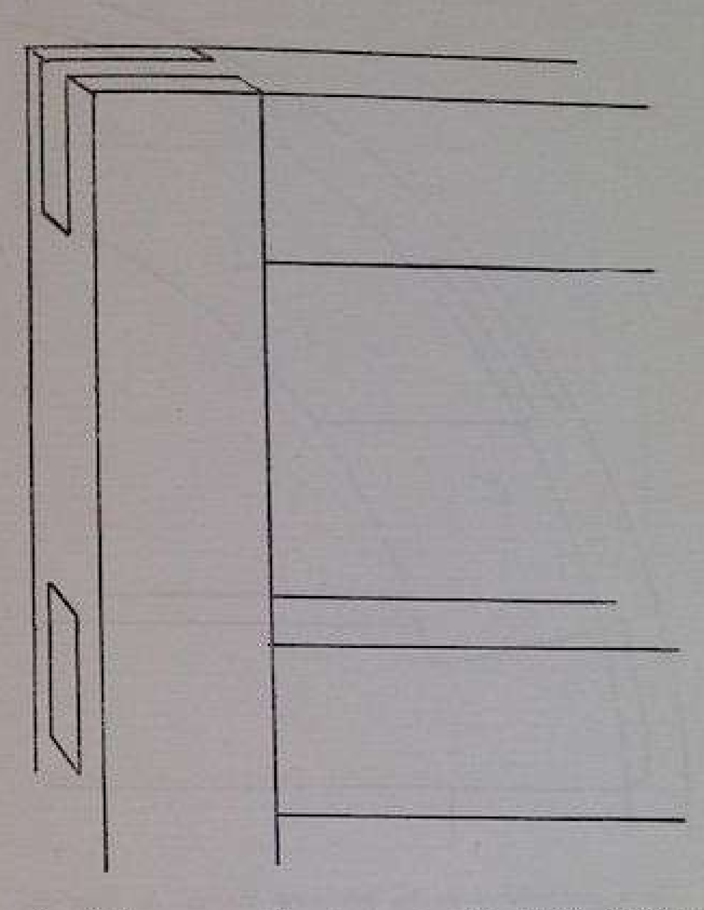
Claro está que nuestra crónica principia con la segunda mitad del siglo XVII, que es en la que aparece un mayor número de pinturas sobre lienzo, pues en los años anteriores goza de predilección, con caracteres de exclusivismo, la obra tabular.



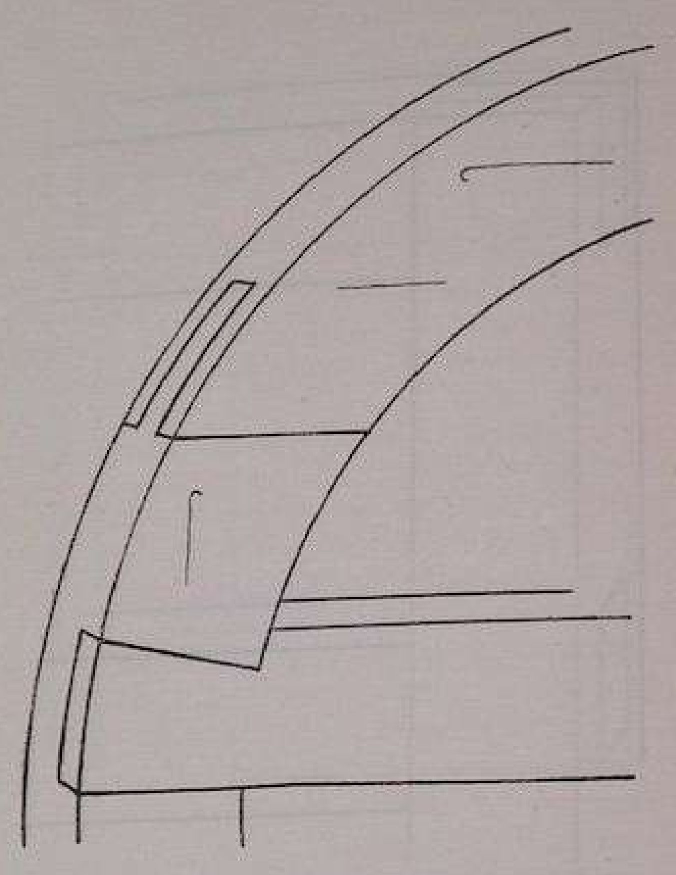
Escopleadura que abundó en la primera mitad del siglo XVIII. El larguero con cajas que le hacen afectar la forma de "T", y el travesaño introducido con espiga de corte cola de milano.



Ensamblado de uso frecuente en la segunda mitad del siglo XVIII. A veces el empalme a media cola de milano, que aparece en el grabado, deja su lugar a uno recto, en cuyo caso el tirante atraviesa el larguero.



Armillado que repetidamente se encuentra a fines del siglo XVIII y principios del XIX, donde el ensamble es a escuadra y el travesaño con espiga para introducirse en la escopleadura del madero.



Ajuste característico en los bastidores curvos, de fines del siglo XVIII y primeros años del XIX. Nótese que el armillado es igual al de los soportes rectangulares de la misma época. En los tirantes es más frecuente el empalme a media cola de milano que el ensamble de espiga y escopleadura.

Durante casi un siglo, que comprende de la segunda mitad del XVII hasta la primera del XVIII, parece preferirse el bastidor de gruesos listones de corte casi cuadrado, y una escopleadura característica que consiste en abrir en los largueros un par de cajas que les hacen afectar la forma de una "T"; en ellas penetran los machos de los palos horizontales que, por lo mismo, no tienen otra salida que en sentido lateral. La escuadra, en consecuencia, resulta forzosamente perfecta e indeformable.

A esta misma escopleadura corresponde el travesaño introducido con espiga de corte a cola de milano, con lo que se obtiene el mismo resultado, pues no puede desarmarse sino en un sentido, como lo ilustra el grabado de la página 99.

En la segunda mitad del siglo XVIII, es de uso frecuente un ensamblado a base de media cola de milano. En este caso el larguero despréndese de frente, pues carece de juego horizontal o vertical; otro tanto sucede con el travesaño, igualmente con ensamble a media cola de milano sobre el larguero, que entra de cara, como puede apreciarse en el grabado de la página 100.

Hay otros ejemplares, escasos por cierto, en los que el empalme a media cola de milano deja su lugar a uno recto, en cuyo caso, el tirante atraviesa el madero para darle mayor seguridad. Nótase desde luego que por el hecho mismo de ser un ensamblado a base de empalmes, estos bastidores son menos fuertes que los anteriores, a lo que se agrega el menor espesor de los listones que principian a ser más anchos.

Por último, encontramos el armillado que subsiste hasta nuestros días, sólo que carece de las cuñas que permiten ampliarlo y que, como todos los armazones antiguos de que ya hemos tratado, preséntase pegado fuertemente por medio de la pasta que conocemos con el nombre de "cola" y que se prepara con las raeduras y retazos de pieles.

Este armillado, donde los listones son mucho más anchos y de escaso espesor, se encuentra ya a fines del siglo XVIII y perdura hasta principios del siguiente; aquí el ensamble es a escuadra, en forma tal que penetra en horizontal o en vertical y el travesaño posee espigas para introducirse en la escopleadura practicada en el larguero, como lo presenta el grabado de la página 101.

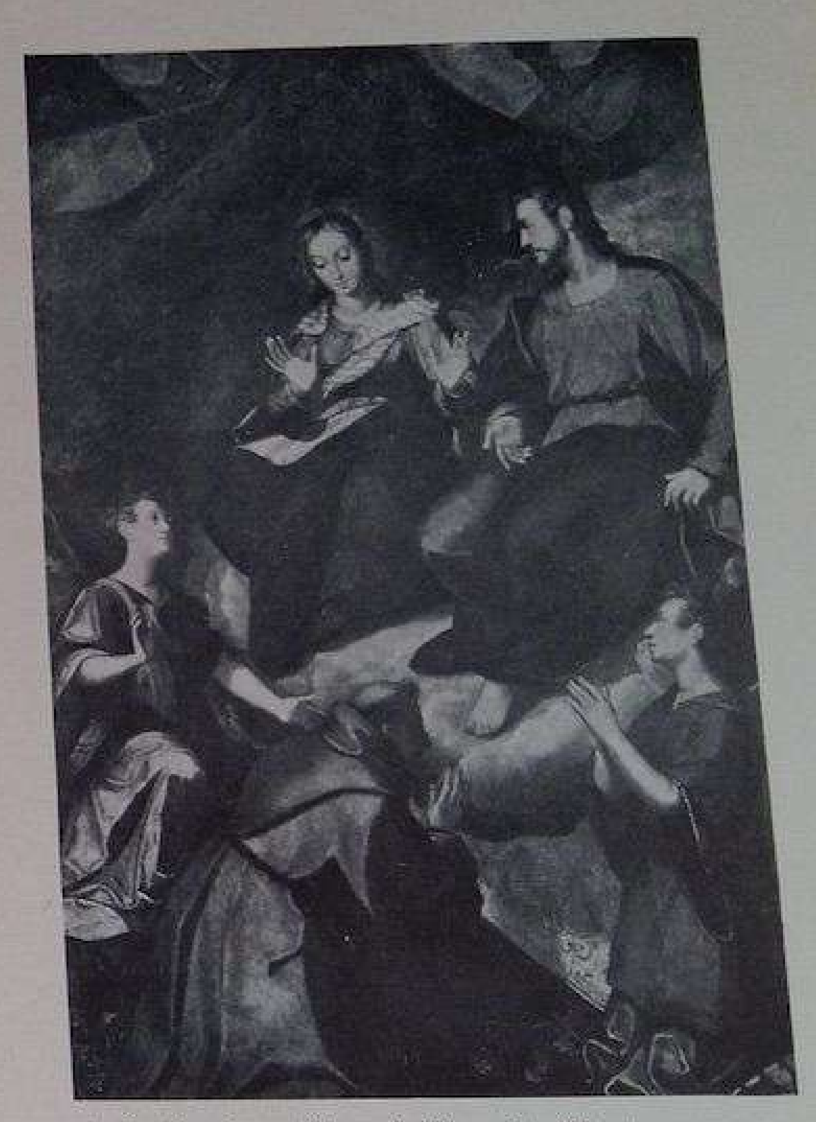
En los bastidores curvos, que aparecen con cierta abundancia hasta los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX, el ajuste de las piezas corresponde a un armillado igual al de los soportes rectangulares de la misma época. En sus tirantes es más frecuente el empalme a media cola

de milano que el ensamble de espiga y escopleadura. (Grabado de la página 102.)

A fin de completar estos apuntes, añadiremos algunas palabras sobre la manera de fijar los lienzos a los armazones. Es casi constante que en las obras de gran tamaño, la tela voltea a los lados del soporte donde se le fija por medio de puntas de alambre remachadas en la parte que sobresale, o con clavos; en las pinturas pequeñas encuéntrase, por lo común, fuertemente adherida por el encolado a la cara del armazón, sin voltear sobre él.

Pegadas al bastidor hállanse, también, las telas de tamaño mayor que se apoyan sobre el armazón usado en la segunda mitad del XVIII y que reproduce el grabado de la página 100; con ello se atenuaba el defecto natural en todo empalme de tener juego de frente, fijando entre sí, por este medio, los largueros, los listones laterales y, consecuentemente, los tirantes.

Es por fuerza de la forma que en todo armazón curvo el lienzo se encuentra adherido a éste mediante el encolado, pues a nadie escapa la dificultad de voltear la tela a los lados de un soporte no recto. Otro tanto sucede en las pinturas sobre bastidores cuya silueta es una yuxtaposición de curvas y rectas, como aquellos que con tanta frecuencia exornan los retablos barrocos y que son elemento característico en los de la modalidad churrigueresca, donde los lienzos se recortan en infinita variedad de contornos resultante de una exuberante combinación de líneas acriviáticas.



La Porciúncula, por Baltasar de Echave Orio. Véase la reverente actitud de los ángeles clásicamente echavianos, cuya sobria vestimenta talar no permite adivinar el cuerpo que se oculta bajo los acartonados pliegues



Angel de la Oración del Huerto. En esta figura, pintada por Villalpando, se hace patente la evolución que sufrió el primitivo tipo del ángel, ahora vestido con los trajes más ricos y graciosos mostrados por la estampería europea



Don Carlos Bermúdez de Castro. Arzobispo de Manila. Obra de José de Ibarra que ejemplifica el fondo de cortina, mesa, escudo y cartela



Retrato del Virrey don Francisco de Güemes y Horcasitas, pintado por Cabrera. Por ser esta efigie de medio cuerpo, y como sucede en las de busto prolongado, se ha suprimido la mesa, la leyenda ocupa una tira de la parte inferior y subsisten la cortina y el escudo



Frecuentemente se trató de perpetuar el momento en que por primera vez las novicias vistieron el hábito y usaron los ornamentos característicos de la profesión. El lienzo que se reproduce fue pintado por Alcíbar y retrata a Sor María Ignacia de la Sangre de Cristo



María Josefa de Aldaco y Fagoaga. Pintura de fray Miguel de Herrera que patentiza todas las características de los retratos ejecutados con posterioridad a la muerte del personaje a quien se representa y que, por lo común, no miran al observador



Sor Magdalena de Cristo, religiosa de velo blanco en el convento de Santa Mónica de la ciudad de Puebla y una de las cinco fundadoras del de la misma advocación en Guadalajara, Jalisco. Esta efigie de monja en su lecho mortuorio puede servir como ejemplo de "retrato repentino"



En este retrato de la señora Juana María Romero, pintado por Ignacio M. Barreda, puede verse la utilidad que para una clasificación temporal prestan los trajes, el mobiliario y los accesorios que aparecen en el cuadro

CAPITULO III

Para situar el arte mexicano de la época colonial en el plano que le corresponde, es indispensable presentar, por lo menos en su conjunto, el panorama del arte español su contemporáneo, puesto que si en sus principios es éste el manantial de donde aquél brota para adquirir una incipiente modalidad local, durante su desarrollo no lo abandona del todo y de tiempo en tiempo inyéctale nueva savia.

Pero nos parece inútil pensar en un arte del siglo XV, toda vez que las manifestaciones del nuestro no se remontan más allá del segundo tercio del XVI, como lo atestiguan las fechas de edificación de los más antiguos monumentos: el convento de Atlatlahucan, Morelos, pertenece al año de 1533; el de San Agustín, en Epazoyuca, Hidalgo, data de 1539; el de Yanhuitlán, Oaxaca, lo construyen los dominicos en 1543; el convento de Actopan, Hidalgo y el de Ixmiquilpan, los levanta el alarife Fray Andrés de Mota hacia 1548; por tanto, las decoraciones murales en unos, y las pinturas de sus retablos, en los templos anexos de otros, no pueden ser anteriores a esas fechas.

En consecuencia, y considerando la supervivencia de las enseñanzas peninsulares, nos concretaremos a pasar una breve revista al arte español a partir de los primeros años del siglo XVI, haciendo notar, por su importancia, lo poco que tiene de española una pintura que se resentía de la doble influencia flamenca e italiana.

Precisamente al finalizar el siglo XV, se establecen en España pintores neerlandeses de la categoría de un Juan de Flandes (?-1519) quien en 1498 fué pintor de cámara de Isabel la Católica; Juan de Holanda pinta

en la península ya por 1505, en tanto que *Francisco de Amberes*, su contemporáneo, ejecuta obras para la catedral de Toledo.

Junto a esta corriente de los Países Bajos, se encauza la italiana, evidenciada en las obras de Pedro Berruguete (¿-1503); su discípulo Santa Cruz y Juan de Borgoña (¿-1533) revelan esa misma influencia, sobre todo el último, donde el estilo florentino cuatrocentista predomina sobre el neerlandés, pues en sus frescos de la sala capitular de la catedral de Toledo, de 1506-1511, se presenta como probable discípulo del Ghirlandajo.

El cordobés Alejo Fernández hace patente el doble influjo que en su arte ejercen Italia y Flandes, y al mezclar ambas tendencias, presagia la formación de una escuela netamente española, pero al poco tiempo, la constantemente alimentada corriente itálica prevalece sobre la flamenca.

Alonso Berruguete no se sustrae a las irradiaciones artísticas del gran Miguel Angel, y Diego Correa (¿-1550) tampoco es inmune a la influencia italiana; en la escuela de Valencia Fernando Yáñez de la Almedina, a quien se menciona por 1504-1505, junto con Ferrando de Llanos (hacia 1508) seguidos por Juan de Macip (por 1506-1550), muestran indiscutiblemente la influencia del otro gran florentino, Leonardo de Vinci.

Vicente Juanes Macip, conocido con el nombre de Juan de Joanes (1523-1579), es uno de los más vigorosos represenantes de las corrientes italianas dentro de un fondo donde el españolismo se acusa.

A Sevilla, dos holandeses llevan el arte flamenco influído por la potentísima fuerza italiana: Ferdinand Sturm de Zurikzee, quien trabaja allí por 1531-1557, y el bruselense Peeter Kempeneer (1503-1580) —el Pedro de Campaña de los andaluces— que es un flamenco *romanista*, en tanto que el sevillano Luis de Vargas (1502-1568), recuerda a los italianos en la más floreciente de las escuelas españolas de mediados del siglo XVI.

El logroñés Navarrete (1526-1579) salta de los romanistas a la influencia véneta; Morales *el Divino* (¿-1586), sobre un fondo de colorido hispánico, intelectual y espiritualmente desciende del arte flamenco. Sánchez Coello (1531 ?-1588), el retratista valenciano, procede directamente de Antonio Moro (1519-1576), el holandés llamado a España por Felipe II, y con Pantoja de la Cruz (1549-1608) el otro retratista anterior al pleno florecimiento de la escuela madrileña, se dedica a un género en el que apenas si más tarde se ejercitará el pincel del pintor de Nueva España.

El genial Theotocópuli, *el Greco*, que principia a moverse a impulso de la escuela veneciana, termina por ser una figura original que olvida sus antecedentes y no tiene sucesores. Pedro Orrente (¿-1644) lleva el

mote de *el Bassano español* por su evidente relación con aquellos dos italianos, y Juan Bautista Mayno (1569-1649) recuerda al Caravaggio.

Es hasta Francisco Ribalta (por 1555-1628), algo apegado a las máximas de los maestros italianos, que principia la época de transición, y adquiere fuerza con el españolismo de José de Ribera que labora en el virreinato de Nápoles.

El prestigio de que gozan el arte italiano y el flamenco hace que Felipe II, el rey taciturno, apasionado coleccionista y gran conocedor de pinturas, adquiera para sus palacios lo mismo obras de Tiziano que originales de los grandes maestros de los Países Bajos, y no satisfecho con ello, llevó a su patria al flamenco Antonio Moro y a los pintores italianos Luca Cambiaso, Rómulo Cincinnati, Francisco Zuccaro, Peregrino Tibaldi y los Carducchi, quienes ejercen su arte en España; algunos, como los dos últimos, vuélvense casi españoles, compensando al cordobés Céspedes (1538-1618) y a Fernández, *el Mudo*, por (1526-1570), que se italianizan.

Pocos años después habrán de influir con sus obras Van Dyck y especialmente Rubens, quien en 1604 y 1628 estuvo personalmente en España.

Con Juan del Castillo (1584-1640) y Francisco Pacheco (1571-1654) el arte se resiente de cierta influencia romana, que con la aparición de Juan de las Roelas (por 1558-1625), por ascendencia neerlandés e italoflamenco por reminiscencias estilísticas, se coloca más que con aquéllos en el período de transición; Francisco de Herrera, *el Viejo* (1576-1656) recordando, a veces, al mismo Roelas, establece ya un naturalismo nuevo en la pintura hispánica.

Descontado Ribera, que en su laboratorio napolitano se mantiene dentro de su nacionalidad, es hasta Velázquez, que ocupa párrafo aparte, y Zurbarán (1598-1664), que el arte español se manifiesta en todas sus características hilvanando su sentimiento religioso fuertemente masculino, a una vigorosa interpretación naturalista de sus modelos, la que desaparece cuando en los últimos años de su vida el pintor de cámara de Felipe IV se inclina hacia la dulzura del pintor de las Purísimas.

Sin detenernos en algunas figuras intermedias como Alonso Cano (1601-1667) y Pedro de Moya (1610-1666), llegamos al contemporáneo de Zurbarán, Diego de Silva Velázquez (1599-1660), quien transforma la tendencia barroca en un naturalismo que se codea con un realismo que dominará la pintura española de siglo y medio más tarde.

Juan Bautista Martínez del Mazo (¿-1667) yerno y discípulo del gran Velázquez, siendo un hábil copista, se aleja del naturalismo del maestro

en sus obras personales; al paisajista Collantes (1599-1656) y a Fray Juan de Rizi, de españolismo no desmentido a pesar de su ascendencia, sigue el cordobés Juan Antonio de Frías y Escalante, con influencia de Murillo y de Van Dyck; el retratista flamenco influye en el sevillano José Antolínez (1639-1676) y Rubens en Claudio Coello (1633-1693).

Antonio Pereda (1599-1669), discípulo del ecléctico Pedro de las Cuevas (1568-1653), no llega a igualar el prestigio de Juan Carreño de Miranda (1614-1685), dominado a la par por Velázquez y por Van Dyck.

El arte de Mateo Cerezo (1635-1675) participa de la doble influencia de Van Dyck y de Murillo, el gran sevillano que se desdobla en un realismo personal en sus cuadros de género, siendo plenamente idealista en los religiosos.

Murillo (1618-1682), por el predominio que su arte ejerce sobre los demás pintores, y por su papel como primerísima figura, es de capital importancia en la historia del arte del XVII; sus discípulos, el paisajista Ignacio Iriarte (1620-1685) que usa de los tonos amarillo gris que tanto caracterizan la escuela paisajista española, Meneses Osorio (1630-1703), Esteban Gómez, Núñez de Villavicencio (1635-1700) y Esteban Márquez, son figuras menores que no aportan caracteres especiales y quedan al margen de formar escuela.

El fantasista Valdés Leal (1622-1690) que sucedió a Murillo en la Dirección de la Academia, es absolutamente barroco, enamorado del movimiento.

En la primera mitad del siglo XVIII, los monarcas borbones importan artistas italianos: Carlos II llama a Madrid a Luca Giordano; más tarde Fernando VI lleva al véneto Jacopo Amigoni y al napolitano Corrado Ciaquinto; Carlos III importó al bohemio Antonio Rafael Mengs y a otro veneciano, Juan Bautista Tiépolo.

En esa época había en España algunas figuras de segunda línea: Antonio Palomino y Velasco (1653-1724) influido por Giordano; el paisajista Rodríguez Miranda (1696-1761); los tres González Velázquez, el amurillado Alonso Miguel de Tobar (1678-1758) y otros que no ejercieron ninguna influencia en la vida pictórica de la Nueva España.

INFLUENCIAS ACADEMICAS DIRECTAS

Bajo la denominación de *Influencias Académicas Directas* y dentro de mi incapacidad para encontrar otro término más apropiado, trataré de co-

locar a los maestros llegados de España en el ocaso de la etapa colonial; aun cuando en pequeña escala, ejercen alguna influencia en nuestro arte, a semejanza del movimiento que en el siglo XVI ocasionan en la península hispánica los artistas extranjeros llegados a la corte de Felipe II, y más tarde, en el XVII, los pintores importados por los borbones Carlos II, Fernando VI y Carlos III.

El arte mexicano de la última época, que languidecía bajo el peso de la herencia que el ecléctico Cabrera había dejado a discípulos incapaces de llevarlo adelante, sufrió el más violento colapso con el advenimiento de los primeros maestros que Carlos III envió a la Real Academia de San Carlos de Nueva España; fueron, casi todos ellos, figuras sin relieve, carentes de personalidad, representantes de tercera fila en la pintura académica agonizante en la misma España, y condenada a muerte por el choque brutal que el genio de Goya había provocado, adelantándose, como Velázquez, al arte de su siglo.

Con todo y su insignificancia, quizá precisamente por ella, estos profesores peninsulares traen en su bagaje las normas académicas que vienen a suplir a la entonces opaca escolástica de la Colonia, casi olvidada del todo por la mayoría de los ya escasos artistas mexicanos; el mismo Cabrera, alguna ocasión, pensó impartir esas disciplinas, pues no de otra manera se explica que en 1753 pretendiera fundar una Academia cuyos estatutos formuló y que, por causas que ignoramos, no pasó de simple proyecto.

Cuando don Jerónimo Antonio Gil establece la Real Academia de San Carlos en Nueva España, encuéntrase frente al problema ocasionado por la falta de maestros de mediana competencia; para resolverlo, solicita profesores peninsulares que le ayuden en su labor, y en 1786, el rey envía como Primer Director de Pintura a don Ginés Andrés de Aguirre, académico de la Real de San Fernando, en Madrid, y como segundo a don Cosme de Acuña, discípulo de la misma y premiado en su rama.

Cosme de Acuña abandona bien pronto su empleo, pues ya en 24 de abril de 1798, encontrándose en España, el rey le nombra desde Aranjuez, donde estaba a la sazón la Corte, su pintor de cámara; poco después, en 13 de septiembre del mismo año, Acuña acepta la propuesta que hace la Real Academia matritense designándole para la plaza de Teniente Director de Pintura, que resultaba acéfala por ascenso de don Francisco de Goya a la dirección de dicho Arte, que había vacado por muerte de don Francisco Bayeu.

Gil describe la situación de la naciente Academia con estas palabras que tomo textualmente de un documento original existente en el Archivo de aquel Instituto:

"Luego que llegaron de España los Directores les hice presente el nuebo plan de Estuds. que devia hacerse, para qe. los Discípulos no Aprendiesen las respectivas facultades a que se inclinaran, por pura imitación, si no es por reglas y principios Sólidos, como se practica en las clases o Aulas de las Ciencias abstractas y Sublimes. Facilité los medios para ello; pero a la Academia consta que uno de dhos. Maestros de genio bastante inquieto se opuso a mis ideas, y atrajo a los demás a las suyas; que eran no asistir las horas establecidas de Estudio, sino es concurrir sólo de Noche; reservándose para sus provechos todos los días; fundados en la práctica de la Academia de Sn. Fernando, sin reflexionar que en ella los Maestros gozan un cortísimo Sueldo, y se mantienen de su propio trabajo, y que en esta de Sn. Carlos disfrutan dos mil pesos anuales, por que enseñen a sus Discípulos.

"Y porque en las presentes circunstancias puedo satisfacer a mi conciencia y obligación qe. me imponen los estatutos, correspondiendo fielmente a la confianza con qe. el REY me ha honrado: digo a V. E. qe. el Director de Pintura —Aguirre— es mui corto dibujante, y no a propósito para la corrección de los Discípulos por su escasa instrucción y abanzada edad. El de Escultura, en el dibujo es igualmente corto. Dn. José Alcibar hace lo que puede, pero puede mui poco. Los únicos qe. juzgo capaces de corregir con algún acierto son, Guerrero y Vázquez: y así son precisos en la Sala grande todas las noches para la corrección de Cabezas, Manos, pies, y figuras, concediéndoles la Academia los honores de Tenientes con el mismo sueldo que gozan en las Salas de los principiantes qe. dibujan Ojos, Narices, y bocas son muy buenos Dn. Gabriel Gil, y Dn. Tomás Suria por la constancia, Método, y Suabidad qe. tienen en enseñar."

Como ya lo indicamos, Acuña había abandonado su puesto y marchado a España, y dado que las quejas de Gil habían tenido eco, en vez de bastar el informe de los académicos madrileños para resolver sobre los nombramientos de directores, como había sido costumbre, se abrió un concurso entre los académicos de mérito de la de San Fernando de Madrid y San Carlos de Valencia a fin de cubrir la plaza vacante.

El único opositor fué don Rafael Jimeno y Planes, quien habiendo obtenido el puesto, llegó a México a mediados de 1794.

Jimeno, con escasos 32 años de edad, se había singularizado como una promesa, pues era académico de mérito y teniente director honorario

de la de San Carlos, misma que lo había pensionado en la de Roma; tenía los mejores años de su vida por delante y así lo demostró en Nueva España. Por tanto, fué quien más influyó en la pintura colonial de esa época, toda vez que con su nuevo estilo manifestado en la cátedra y en el ejemplo, termina en forma absoluta con la manera tradicional a que se aferraba la ya degenerada escuela mexicana.

El método de estudios seguido en 1795, inspirado por el propio Jimeno y calcado del de los institutos europeos, establece que los discípulos de pintura, después de haber copiado suficientes "dibujos de principios" hechos por los maestros, pasen al estudio del modelo del yeso y posteriormente al del natural; cuando tienen conocimientos amplios en dibujo lineal, reproducen ejemplares con claroscuro y después cuadros de buenos autores, que aun cuando hay pocos en la Academia, se han encargado a los mejores pintores de la península.

Además, los estudiantes debían instruirse en Historia Sagrada y profana y tener conocimientos de mitología; se daba como libro de consulta para las figuras alegóricas el César Ripa y se recomendaba el de Bails para la geometría práctica y el Vignola para los órdenes de arquitectura; las proporciones del cuerpo humano de los mejores de Alberto Durero, "la anatomía y nombres de la musculación y osamenta tomada por el Ticiano" y las reglas de la mejor composición que se obtenían del de Palomino y Velasco, nos informan bastante sobre el programa académico.

En cuanto a obras que sirviesen de ejemplo, hay que hacer notar que desde sus primeros pasos, la Academia trata de enriquecer su caudal artístico que principia con las pinturas obsequiadas por su presidente don Fernando José Mangino, que se agregan a los escasos retratos ya existentes. Más tarde, para 1786, acrecienta su acervo, pues posee 124 cuadros al óleo representando escenas sagradas, retratos de generales de la Compañía, padres jesuítas, autorretratos de pintores, cuadros de flores, etc. La mayor parte de estas obras proceden de las comunidades, pues por Real Orden de 3 de noviembre de 1782, se ordena que los "cuadros de los conventos suprimidos se custodien en la Academia y colocados ordenadamente sirvan a la utilidad y recreo del público". Además, figuran 2,000 estampas de las llamadas de "humo" y buril, 340 dibujos y 84 libros, entre éstos 35 de pintura debidos a Palomino, Pacheco, Venationes, Piscatio, etc.

Claro está que entre este número de pinturas se encuentran algunas modernas ejecutadas por artistas españoles de esos tiempos: Maella, Fran-

cisco Xavier Ramos, Antonio González Ruiz y algunos otros. Desgraciadamente, y no obstante los esfuerzos hechos por don Ramón de Posada, no fué posible adquirir ninguna del entonces ya célebre don Francisco de Goya y Lucientes.

El que estos encargos de pinturas a los artistas españoles tuvo por objeto contar con obras destinadas al aprendizaje de los estudiantes, es indiscutible; en una carta fechada en 1792, don Gregorio Ferro, Director de la Real Academia de San Fernando, de Madrid, dice: "que en el año de 1792 se encargaron pr. la de S. Carlos de esa capital varios Quadros a diferentes Pintores de Madrid, y que sólo D. Francisco Ramos pintó uno: que se halla con una pintura apaisada de seis varas de alto por quatro de ancho, qe. representa el pasage de la Muger adúltera, y que es un estudio mui complicado, donde los Jóvenes qe. se dedican a las Artes, pueden sacar un copioso fruto, concluyendo con la solicitud de qe. se recomienda a dha. Academia de S. Carlos a fin de qe. se le compre para beneficio de sus Alumnos". El Ministro Llaguno, cuyas palabras transcribe el virrey en el documento que antecede, agrega que "Haviendo pedido informe a Sugeto inteligte. en la pintura e imparcial sobre el mérito de este Quadro, ha contestado diciendo que lo ha visto varias veces, y qe. lo han examinado los profesores, aplaudiendo unánimemente. la composición, causa del orden y distribución de las figuras, propiedad de los trages, variedad adequada de caracteres, y exactitud del Dibuxo, por cuyas circunstancias le parece mui a propósito y conducente para esa Academia y estudio de sus Alumnos, y qe. aunque los inteligentes le han tasado en mayor suma, entiende que podrá adquirirse por mil ps. fs." [1]

Es importante consignar que no obstante esas aportaciones contemporáneas, casi todos los ejemplares que en esa época se exhibían en el museo de la Academia pertenecían a pintores europeos y nativos representantes del arte antiguo. Consecuentemente son estas pinturas las que sirven de modelo, y las reproducciones que han llegado hasta nuestros días así lo manifiestan.

Pero los herederos de aquellas enseñanzas académicas, excepción honrosa de José María Vázquez, no alcanzaron a sobrepujar a sus maestros ni lograron sobresalir en el ejercicio de un arte que expiraba oscuramente acurrucado en la pintura popular de los exvotos, donde su vergonzante senectud no conservaba un sólo vestigio de su pasada gloria.

---

1 *Las Galerías de Pintura de la Academia de San Carlos.* Abelardo Carrillo y Gariel. México, 1944.

Es innegable la influencia que en las artes de Nueva España tuvo el Santo Oficio de la Inquisición, que principió sus actividades ya entrado el último tercio del siglo XVI. Recuérdese que no sólo prohibió la elaboración en el país, sino el ingreso al mismo, de aquellas imágenes en escultura, pintura o grabado, que en su rígido concepto fuesen heréticas o perniciosas.

Pero nótese que el Santo Oficio no hacía otra cosa en esta materia, sino suceder a los obispos en las funciones de purificación de la fe, ya que su principal objeto fué el de impedir que brotase el judaísmo en la Colonia.

No creemos necesario para nuestro objeto el detenernos en el conocido proceso seguido por la Inquisición en 1568 al pintor flamenco Simón Pereyns, ya que las causas que lo motivaron no se relacionan con su pintura, sino, según las denuncias, en sus opiniones contrarias a la fe.

Otro tanto sucede con el pintor poblano Jerónimo Farfán, a quien el Santo Tribunal procesó en 1604 por el delito de proferir palabras malsonantes y hacer afirmaciones heréticas. No obstante, en este caso resulta interesante e ilustra nuestro criterio la declaración de un tal Santorín de Olea, quien afirmó que "estando éste que declara en tlaxcala en la hermita de San Graviel, en casa de unos indios carpinteros, el uno se llama Juan y el otro Francisco, estaba así mismo Gerónimo farfán pintor y tratando de cierta pintura de apóstoles que el dicho farfán hauía pintado a un luys crepo vezino de tlaxcala, dixo éste al dicho gerónimo farfán que la obra de pintura estaba buena e bien acauada y que sólo una falta le ponía, que estaban muy rrobustos y gordos los apóstoles y que para ser hombres de tanta penitencia y andar predicando por el mundo habían de estar más abstinentes y con menos carne, y respondió a esto el dicho gerónimo farfán pintor, que quando los apóstoles andaban por el mundo, el género humano estaba más rrobusto y eran los hombres de aquel tiempo de más cuerpo y mayores que los de este tiempo, que como habían pasado después mill y seis cientos años a benido el género humano en tanta disminución que nos parecen agora los hombres de aquel tiempo diformes y que quando él u otro pintor habían de pintar alguna historia semejante se rregían por la escritura y así él se había rregido por ella y que como él había estudiado seis Años primero que fuesse pintor se le entendían algunas lecturas que no todos entendían y que hauía leydo un libro cuatro o cinco días hauía de la bida de San Joseph que decía que hauía sido casado dos veces . . ."

Pero sí encontramos uno de los primeros ejemplos de la actuación de ese tribunal condenando obras de arte, cuando el xilógrafo Juan Ortiz, a que ya hicimos referencia, fué aprehendido a principios de 1572.

Como Pereyns, Ortiz había formado parte del séquito del virrey don Gastón de Peralta; las declaraciones del cortador de imágenes en el juicio seguido al pintor flamenco, habían sido inútilmente favorables a éste, pero menos venturoso, en tanto que a su compañero no sólo se le permitió, sino más aún, fué obligado a seguir usando sus pinceles en la Nueva España, pues la sentencia incluyó que, a su costa, hiciese la pintura del retablo de Nuestra Señora de la Merced, al desventurado grabador se le condenó al destierro.

De seguro que el mismo Pereyns no hubiese salido tan bien librado de haber vivido aún por 1594. En el retablo del altar mayor del convento de Cuernavaca, Morelos, encontrábase una pintura del citado artista flamenco que representaba la Anunciación, con la particularidad de que en el resplandor que partiendo del Angel bajaba a la Virgen, aparecía la figura del Niño Jesús. Denunciado el caso al Santo Oficio, que con anterioridad había mandado quitar otro semejante que existió en Cuautitlán, Estado de México, ordenó el Tribunal que fuese borrada la figura del Niño "dejando todo lo demás como se está" y se abriese información sobre quién la había mandado hacer y quién había sido el autor.[2]

Lo herético debió consistir, de seguro, en el anacronismo de que el Niño apareciese ya en el momento de la Anunciación, y, por tanto, antes de su propio nacimiento.

Nada puede presentar mejor el criterio con que el Tribunal juzgaba, que repetir lo que dice en su edicto de 28 de abril de 1574, donde después de mencionar algunos libros prohibidos, agrega textualmente que "en los dichos Reinos de España habían entrado ciertos lienzos y pinturas con sus letras como son: Un lienzo en que está pintado un crucifixo con un resplandor al derredor y a los pies un altar con dos candeleros entre los cuales y el crucifijo en el altar estaba una letra que dice: *Ego dominus sautans cor et Probans Renes. Hieremie 17º*, y cabe el altar, está uno que ora sin capa, de la boca del cual sale un hilo colorado que se remata en un corazón que cae debaxo del lado izquierdo del crucifixo, con una letra encima que dice: *spiritus est deus et eos qui adorant cum spiritu e veritate aportet adorare. Joanis 4º*, y abaxo dél otra letra en cuadro que dice: *sed venit hora et nunc est quando veri adoratores adorabunt patrem in spiritu veritate. Joanis 4º*, y tras éste que ansi adora, está un otro que adora muy ataviado con una sola rodilla encima de un coxin muy rico, de la boca del cual salen muchos hilos colorados que se rematan cada uno en su corazón, puestos sobre diversas cosas o negocios mundanos, y ninguno viene a parar al crucifixo, y tiene una letra encima que dice *nolite concupiscere divitie si afluant nolite cor apponere. Psalm 61 Nompotestis deo servire. Joanis 4º*, y abaxo detrás de él otra letra en cuadro a la esquina del lienzo que dice *bene profetavit Esaias de vovis hipocrite sicut scriptum est populus hic labiis me honorat cor autem eorum longe est a me. Marci septimo 8º* Item otro lienzo de la Sanctísima Trinidad, que tiene en medio, en lo alto a Dios Padre en un resplandor y luego una paloma y luego un triángulo dentro del cual están siete ojos y debaxo una espada, y él está con una calva cruzados los brazos sobre los pechos al lado izquierdo de Dios Padre, y al derecho está otra imagen que con un dedo, señala también a Dios Padre, vuelta a una compañía de gente como llamándolos para allí que pongan los ojos en Dios Padre, y todos están como absortos y colgados mirando lo que la doncella les señala, y una letra encima que dice *Evangelium lex gratie;* y al otro lado están los tres enemigos, Demonio y la muerte y los pecados, representados por personas con sus insignias particulares, y arriba, casi al remate del lienzo una luna menguada con un resplandor algo oscuro al rededor de sí y una letra encima de la muerte y demonio en arábigo . . . Item una imágenes de papel y molde que prosiguen la historia de la pasión de Xpo, comenzando desde la entrada del Señor el día de Ramos y fenece cuando saca los santos padres del limbo, que por todas son doce imágenes y tienen a las espaldas unas en latín y otras en francés una epitome y suma de los errores de Lutero que son y vienen a ser los mesmos que por mandado del Supremo Consejo de la General Inquisición se han mandado quitar y quitado de los sumarios, índices y repertorios de las Biblias sagradas, las cuales dichas letras y pinturas de por sí y junto lo uno con lo otro eran muy significativas de las herejías de estos tiempos, y las estaban representando tan al vivo y por otra parte con tanto artificio, que muchos podrían ser engañados de su significación viendo alegadas para la prueba, authoridades de la escritura sagrada; por tanto que nos pedía y pidió mandásemos proveer acerca de lo susodicho, como más conviniese, para que los dichos libros y pinturas no entrasen en esta tierra, y los que hubiesen fuesen recogidos y los fieles cristianos no tuviesen ocasión para ser engañados".

2 Documento hallado en el Archivo General de la Nación, por don Eduardo Enrique Ríos. Publicado en "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas". Tomo 9. México, 1942.

Con sólo mencionar a la Inquisición, se explica en parte la escasez de pinturas flamencas de importancia en la Nueva España. En efecto, la llegada a estas tierras de colonos procedentes de las regiones españolas antaño dominadas por los moros y el arribo de inmigrantes flamencos, entre otros originarios de países donde el luteranismo y el calvinismo dominaban, obligó a una vigilancia estricta. ¿Qué tiene pues de extraño, que ese mismo celo se hiciera extensivo a las obras de arte plástico procedentes de esos países?

El Tribunal de la Fe nos muestra, a cada paso, ejemplos que lo corroboran; sea entre otros, el de que en 1588 el encomendero Gaspar de Aguilar, vecino de Veracruz, llevó ante el capellán Francisco López de Rebolledo dos cajones con imágenes pequeñas de Flandes, entre las cuales, dice este último en su escrito: "vino uno que parece la Tentación, cuando Xpto. estuvo en el desierto; y pintan el demonio como mujer mozuela muy deshonesta, descubiertos los brazos, con las piedras en las manos, puestas muy junto a la imagen de Xpto.; y por ser cosa nueva y contra el uso que de presente consiente se pinte la iglesia, la quité de entre las demás que tengo en mi poder para que V. S. mande lo que más convenga . . ."

Sin embargo varias obras flamencas debieron entrar a México con la venia del Santo Oficio, como lo revelan, entre otras, las cuatro pinturas de Martín de Vos que actualmente se encuentran en la parroquia de Cuautitlán, Estado de México; hay noticias documentales del ingreso de obras pictóricas de esa procedencia; una carta de 2 de noviembre de 1586 hace saber que el encomendero de Veracruz Pedro de Irala, introdujo al país varios "lienzos de Flandes a lo divino, los Apóstoles y otros de la pasión de Xpto. y algunos a lo humano, entre los cuales traía cuatro, dos de Jacob y uno de Joseph y otro de Daniel al modo y traje de los flamencos, con capotillos y calzas y marquesotas de diferentes colores, y Daniel sentado en medio de los leones, con unas calzas enteras y ligas y un coleto y capotillo ahorrado de martas".

El celo del Tribunal no podía pasar por alto las leyendas que frecuentemente aparecen en las obras de pintura y grabado; por tanto no extrañará que se ordenara a la persona a cuyo cargo estuviere este asunto: "Las mesmas proposiciones que en los sumarios e índices de las Biblias se han notado, han procurado los herejes poner en las imágenes de papel o de lienzo o tabla de molde, de pincel y mano, ayudando con la pintura la significación de la letra, y así en ver las tales imágenes, es menester este recato y cuidado, y si solamente el vicio estuviere en la letra, quitalla o borralla de manera que no se pueda leer, y volverla a su dueño, y si también la

pintura sin letra estuviere significando el mesmo error, no se la volverá. Y para ejemplo, se envía con esta instrucción el tanto de unas imágenes mandadas prohibir por el Santo Oficio con su calificación. Otras imágenes hay, que aunque no sean de dañada lección, no conviene que anden por estar pintadas con deformidad o deshonesta y profanamente; y así conviene recogerlas, y en esto es menester piadosa prudencia, para no andar nimiamente mirando estas pinturas sino contentarse con una ordinaria diligencia y juicio común."

Y nada puede hacer más patente el celo del Tribunal, que lo ordenado al final del último párrafo, cuando a los propios encargados de la cruzada contra la herejía se les prohibe "andar nimiamente mirando estas pinturas . . ." tal vez por aquello de "la mala y condenada lección . . ."

Hay que reconocer, igualmente, y por lo que al arte de los últimos tiempos se refiere, el escaso influjo de los tratadistas. Recuérdese que en la península ibérica, durante el siglo XVIII, se dieron a la estampa varias obras semejantes por su finalidad a la del Ceninni en Italia, de Pacheco en España y de Dionisio, el del Monte Athos, quien hace referencia a un maestro más antiguo y de personalidad algo dudosa, llamado Manuel Panselinos de Tesalónica; estos libros contienen una serie de recetas y manipulaciones de los diversos procedimientos pictóricos, preparación de colores, elaboración de barnices, etc., y se publicaron con el objeto laudable de que no se perdiese el conocimiento técnico de la parte científica de la pintura.

Pero al mismo tiempo que en esos libros hispánicos a que nos referimos se pretende dar noticia de los procedimientos relativos al oficio, se reglamentan las formas de representar a los personajes del cielo cristiano, sus actitudes, sus trajes y, en cierto modo, hasta la misma composición de las diversas escenas. No obstante, hay que convenir en que tiene más fuerza la tradición, pues muchos años después de publicados estos escritos, varios artistas, sobre todo los de alguna importancia, continúan marchando al compás de la herencia; sin embargo, algún influjo tuvieron, principalmente en el arte de los pintores de última fila.

Entre los más famosos tratados del siglo XVIII, y destinado exclusivamente a dictaminar sobre la forma correcta de pintar a los personajes de la Historia Sacra y las escenas en que éstos intervienen, figura el del mercedario Fray Juan Interian de Ayala (1656-1730), quien publicó en el último año de su vida y escrita en latín, una obra que tradujo al castellano el capellán Luis Durán —impresa en Madrid, 1782— bajo la siguiente deno-

minación: *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometer frecuentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas.*

Como lo indica su largo título, el texto está destinado a corregir los errores en que incurren los artistas, debido a ignorancia de los sucesos, falta de instrucción histórica, desconocimiento de las costumbres y ritos, y "los que dimanan de otras causas semejantes, y que poco a poco se van extendiendo, y propagando por una ciega, e indiscreta imitación".

En su libro, Ayala establece desde el grado de desnudez que sin escándalo de los timoratos se puede permitir en las imágenes, hasta la edad, estatura y actitud de gran número de santos y vírgenes, así como las insignias con que se les debe complementar, señalando, al mismo tiempo, las incorrecciones que suelen contener muchas pinturas donde se les representa en forma impropia.

Como es de sospecharse, Fray Juan aplaude el que hubiese dispuesto "el Sagrado Concilio de Trento, que se quitasen todos los abusos que había acerca del culto, y exposición de las Imágenes Sagradas", agregando "se ha remediado en gran parte tanto mal, y desorden, por el zelo, y prudencia de sabios Prelados, y de vigilantes Párrocos, quitándose a lo menos de los Templos y lugares sagrados no pocas Imágenes de monstruosa deformidad, y sepultando algunas otras debaxo de la tierra para su perpetuo olvido". Por la misma razón reproduce las palabras de Urbano VIII: "Que en ninguna Iglesia, de qualquier modo que se entienda, ni en sus portadas o atrios, se expongan a la vista imágenes profanas, ni otras indecentes, y deshonestas."

La elocuencia de estos párrafos hace inútil todo comentario.

EL AMBIENTE Y LA PINTURA RELIGIOSA

En la infancia de la conquista es evidente la preponderancia del hombre de armas; él es quien marcha a la cabeza en las expediciones formadas para la sujeción de pueblos, primero, y para realizar el programa de los descubrimientos en plena era de actividad geográfica, después; más tarde son los "religiosos de mucho mejor vida que nosotros", como escribiera el historiador y soldado, quienes, además de llevar a efecto por medio de la caridad su santa misión evangelizadora, toman a su cargo el papel del civilizador en el que descuellan las figuras luminosas de Fray Pedro de Gante, en México, y Vasco de Quiroga, en Michoacán.

Como fué característico en la magna obra de España en América, pronto aparecen el criollo y las grandes masas de mestizos que, como el



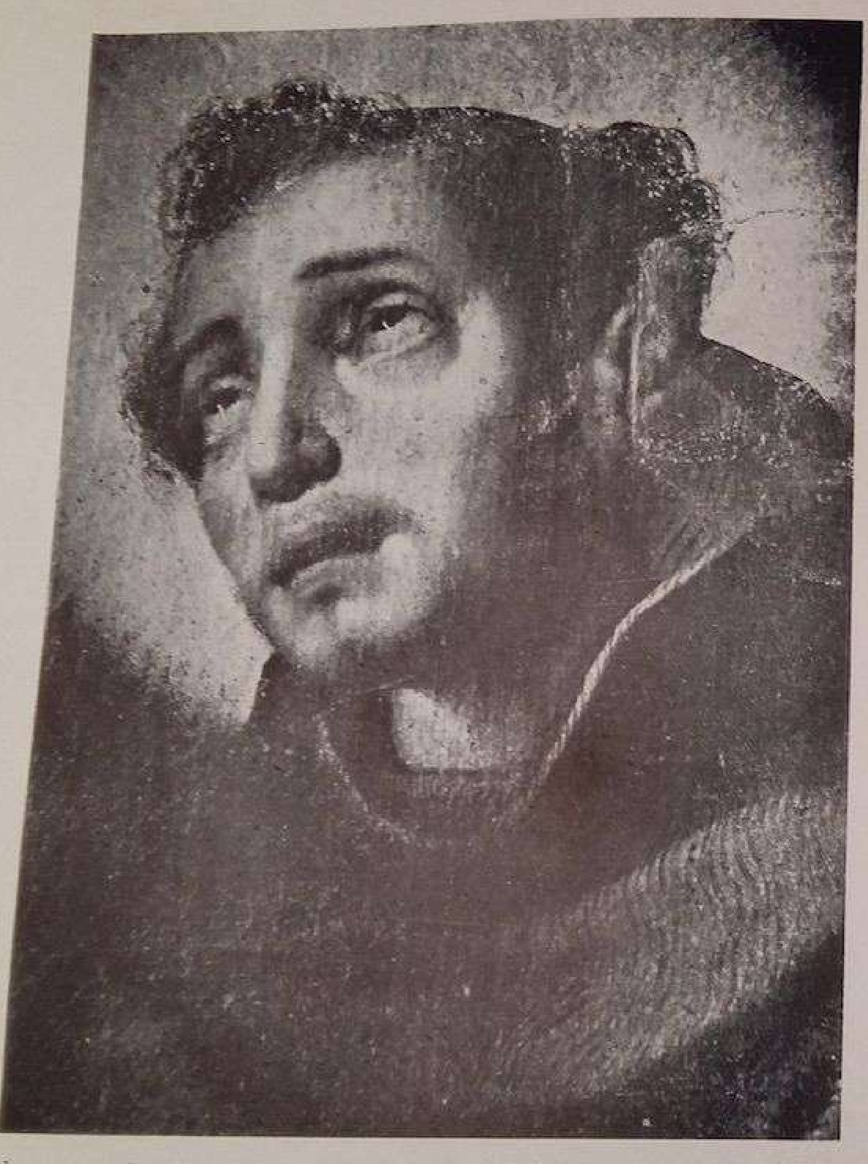
En este fragmento de "La Sagrada Familia", clasificada como de Pereyns, deben notarse características inconfundibles. La forma de las anchas orejas; el modelado de los párpados dentro del orbicular, reforzado por discreta pincelada; los labios separados por una línea franca y la mancha obscura que limita el labio inferior, forman entre las cualidades distintivas



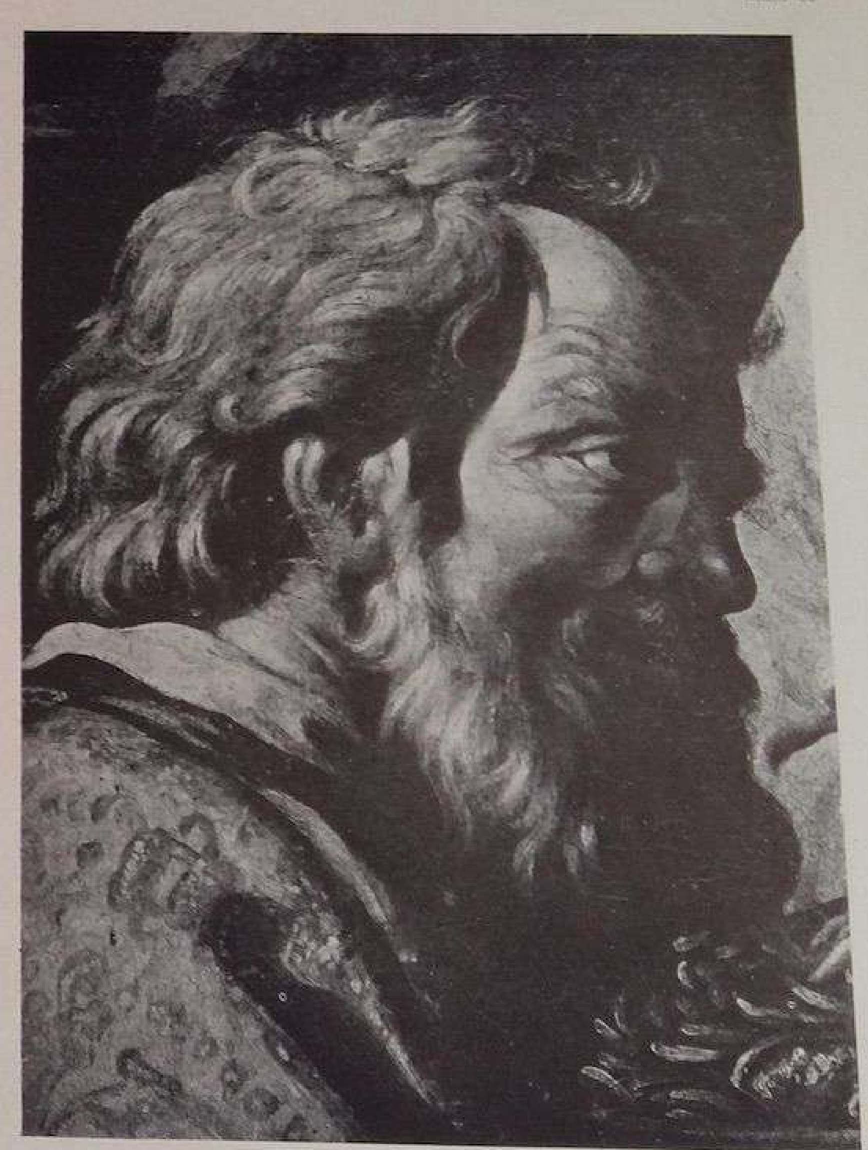
Esta cabeza, que antójase inconfundible por sus rasgos, aparece en el lienzo de Echave Orio que representa el martirio de San Aproniano. Los párpados muestran su parte interior, y el rostro todo de la figura se singulariza por estar tratado pictóricamente, a base de pinceladas llanas y sin auxilio de líneas que definan la nariz, las pestañas o la unión de los labios



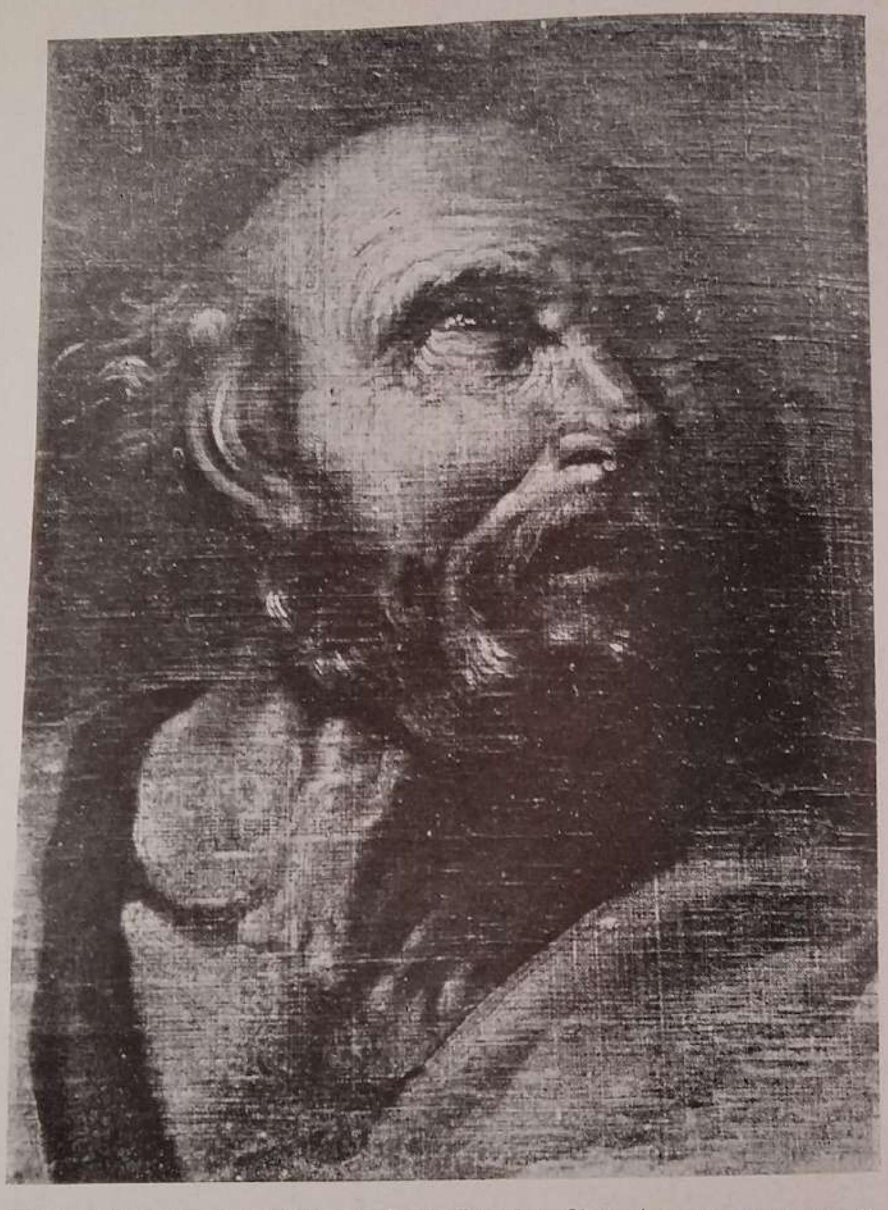
Detalle de "La Asunción de María", pintura tabular atribuida a López de Herrera. En todos sus personajes es inconfundible la forma que presenta el pabellón de las orejas, así como que —nota extraordinaria— en los rostros que vuélvense más allá del perfil, éstas se encuentran en situación perpendicular con respecto a la cara



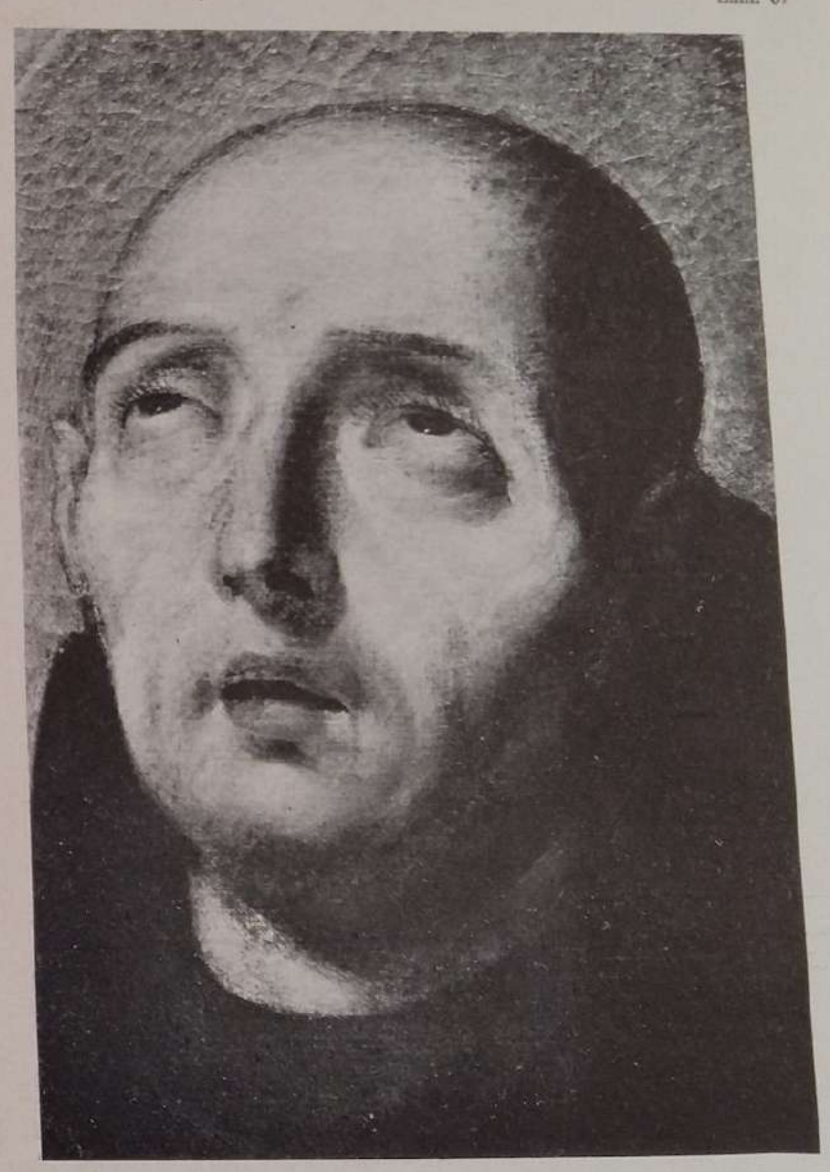
Los rostros de las figuras en éxtasis pintadas por Luis Juárez son inconfundibles: la ausencia de un claroscuro contrastado, los párpados enrojecidos, la falta de tonalidades violentas y el empleo de grises matizados armónicamente hacia el verde, el azul y el violeta, con que las modela con toda discreción, les proporciona una fuerte singularidad



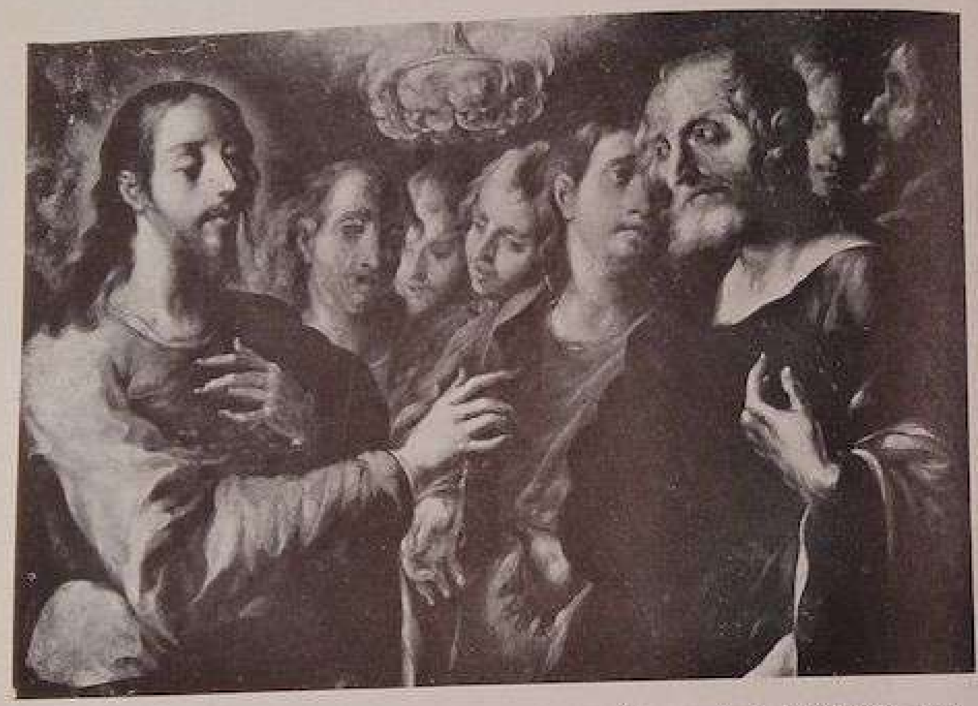
José Juárez, en esta cabeza de viejo que pertenece a uno de los Magos de la Epifanía, indica en forma inconcusa la influencia de los grabados europeos y manifiesta, igualmente, las posibilidades del artista del virreinato. Las cabezas destacando en obscuro sobre fondo claro y la iluminación posterior en los rostros, invariablemente son indicios de un arte exótico



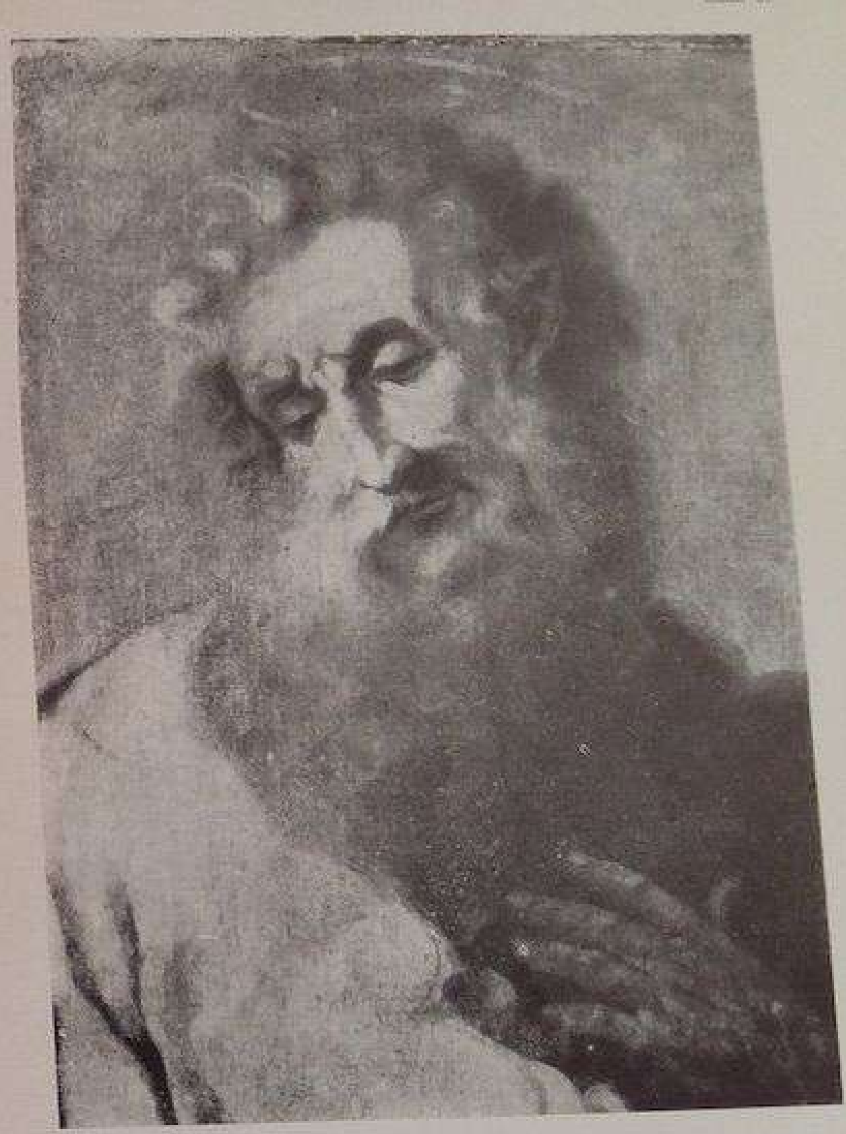
Hemos insistido en lo poliédrico de Pedro Ramírez. Si se tiene en cuenta que es un artista que domina la técnica, que su paleta recorre toda la gama sin una especial predilección y que morfológicamente gusta más de lo exótico que de lo tradicional, se comprenderá lo difícil que es filiar su pintura. La cabeza que aquí se reproduce pertenece a su "Liberación de San Pedro" que exhibe el Museo de Arte Religioso y revela el apego que tuvo Ramírez a una calcografía, sin consultar el natural



Juan Rodríguez Juárez, que por razones cronológicas pudo haber figurado plenamente en la esfera barroca, queda un poco al margen de ella. En esta cabeza de su "San Juan de Dios", acúsanse varias singularidades; sean entre otras las líneas que marcan aisladamente las pestañas y los fuertes brochazos obscuros con que define los poros de la nariz o la profundidad de la boca y que se desligan, en forma absoluta, del poco notable modelado del rostro



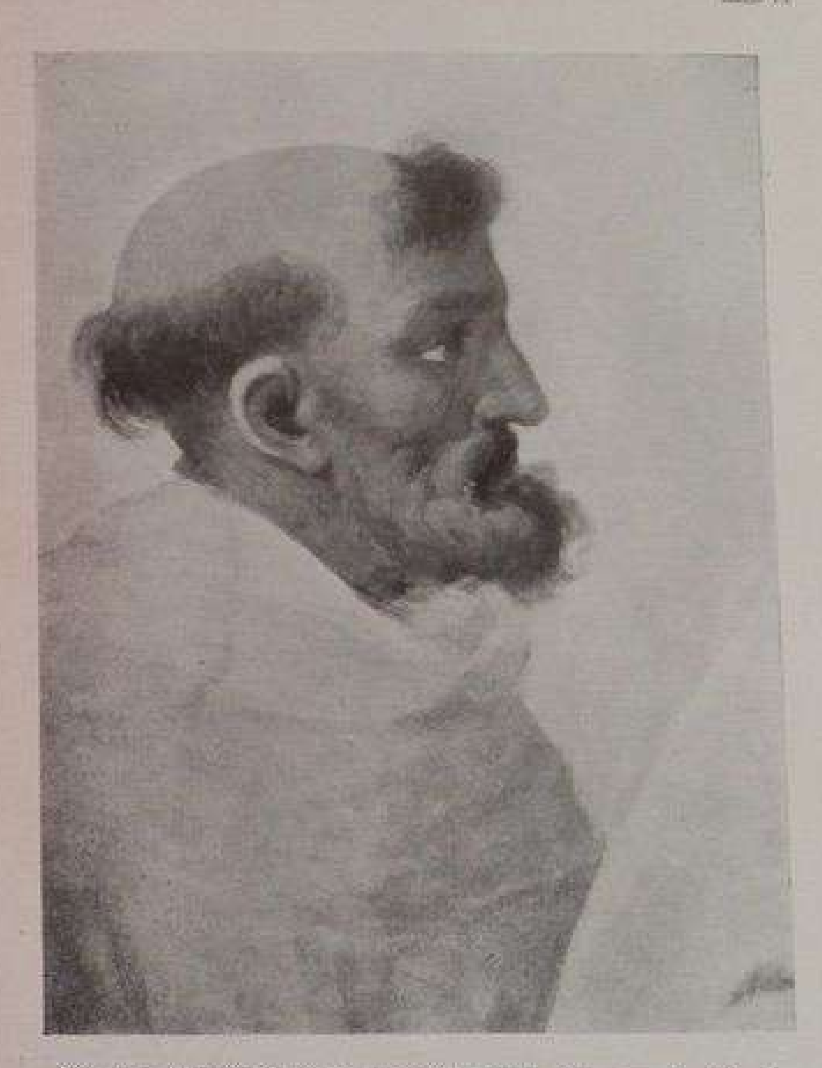
Los discípulos y allegados al taller de Villalpando llevaron el barroquismo a su mayor altura. En este fragmento de una obra que pertenece a las galerías de La Profesa y que por ser pintura tabular presenta casi virgen la factura oleista, se hace evidente que con la aparición del malabarismo técnico, lo que perdió el arte en serenidad, lo ganó en movimiento y expresión. Nótese el modelado de los rostros y cómo éstos se abocetan de conformidad con el plano que ocupan en la composición



El padre Manuel, que hasta hoy formó entre los artistas de quienes no se tenían sino datos escritos —pues el cuadro que con su firma conserva la Facultad de Medicina es obra de los restauradores— con mi casual descubrimiento de su apostolado puede clasificarse ya en su justo sitio. Nótense en esta cabeza la falsa colocación de las orejas, el vigoroso modelado del rostro, el tratamiento del cabello y la iluminación general que desvincula esta obra de la pintura tradicional de Nueva España



Miguel Cabrera marca la declinación del barroco y el regreso al modelo del natural, que interpreta en la forma más verista que le es dable. El fragmento que reproducimos pertenece a una obra de su taller y, aun cuando descuidada en el dibujo, muestra la facilidad de ejecución sin alardes técnicos y el nuevo sentido de la composición que caracterizan su escuela.



Sin ser de lo mejor de Jimeno, reproducimos esta cabeza que ejemplifica la nueva modalidad impuesta por los maestros importados en las postrimerías del coloniaje. Está tomada de una de las figuras de "El Milagro del Pocito", que Jimeno y Planes pintó al temple en uno de los dos plafones de la capilla de la Escuela de Minería. Por cierto que el artista cometió aquí el yerro de ejecutar en el plano horizontal una composición hecha para un plano vertical.



Como se especifica en diversas partes del texto, las figuras que intervienen en las composiciones de carácter religioso, por lo común no individualizan, sino que tipifican. Nótese en este fragmento que reproduce un grupo de orantes ante la Virgen de Monserrat, pintado por Juan de Dios Flores en los últimos años del siglo XVIII y exhibido en el ex convento de la Merced, en Toluca, cómo todas las cabezas parecen hermanarse, quizá debido a que procedan de un mismo modelo

indígena mismo al contacto de la civilización europea, tuvieron representantes de primera categoría en las más altas manifestaciones del ingenio humano.

La minería, la agricultura, la ganadería y el comercio, habían creado, por el esfuerzo del hombre, una riqueza real; el tipo del viejo conquistador no era ya el del nuevo colono. Cuando aquél lograba reunir un buen caudal, lo derrochaba en empresas fantásticas buscando Cíbolas y Quiviras intangibles. El colono, en cambio, llegó al Nuevo Mundo en pos de la riqueza que le brindara una tierra pródiga y se entregó por entero a las actividades productivas.

La abundancia de bienes, al llegar la época de esplendor de la Colonia, se refleja en los templos; pero en manera alguna debe pensarse que éstos son producto exclusivo del oro de los opulentos, pues representan, también, el esfuerzo de los menesterosos que movidos por la primera de las tres virtudes teologales, contribuyen a la magnificencia de los santuarios, unas veces colaborando con su propio esfuerzo y otras con sus escasos recursos. El altar mayor de Santiago Tlaltelolco lo habían labrado los oficiales de balde, y muchos años más tarde, la capilla del Rosario, en Santo Domingo, Puebla, se levanta sin "otra basa que la de la pobreza que la mantiene y el trabajo de los pobres que la arriva".

Y no son estos, por cierto, los únicos ejemplos; otro tanto puede decirse de gran número de templos construídos con limosnas de pobres o con auxilio de ricos, pero todos presentando un lujo que hace que Fray Diego de Gorospe escriba que, en las sacristías de los conventos de Nueva España, tan preciosa materia como el oro se hace vulgar "por la frecuencia con que se bate en hojas para los retablos, y paredes, para las rejas y artesones: por la facilidad con que se desata en hilos, para telas, y lamas para gurniciones, y bordaduras: por el uso con que se permite a el cincel para los blandones, y lámparas: por la abundancia con que se ofrece a el martillo, para palanganas, y fuentes, para vinageras, y aguamaniles: por la costumbre con que se desperdicia en el fuego, para subir de valor las picxidas, y cálices, los frontales, y atriles".

Alternan con la riqueza en el material, las obras de pintura y escultura que con profusión exornan los retablos y los paños de muro, y a esta demanda responde la formación de núcleos artísticos alrededor de un maestro que legará sus enseñanzas y formará escuela.

En Nueva España la pintura sagrada predomina en forma tan absoluta que antójase manifestación única; no lo fué, pero su abundancia abrumadora la hace aparecer como singular, y este fenómeno, a mayor abunda-

miento, asevera la prolongación en estas distancias del arte español de su época con las variantes provincialistas que luego señalaremos.

Llénanse los santuarios de pinturas de retablo solicitadas por españoles, criollos, mestizos y aun indios enriquecidos que desean hacer patente su fe, y encomendadas por representantes de la Iglesia que propugnan cada vez más por rendir un homenaje exteriorizado en la riqueza y el fausto de sus respectivos templos.

Que la encomienda de obras eclesiásticas debió ser enorme lo indica la cantidad de construcciones de ese carácter que requerían el servicio del pintor para vestir sus macizos y desnudos muros. No debe olvidarse que el número total de edificios destinados al culto en los tres siglos que duró la vida colonial, comprendiendo catedrales, parroquias, capillas, etc., llegó a elevarse, según nóminas inacabadas, a 12,850; de ellos han alcanzado nuestros días, en el actual territorio de México, 11,418 en cálculo de menos.

De esta actividad constructiva corresponden 3,100 al siglo XVI; 6,450 pertenecen al XVII; 1,700 datan del XVIII y aun en los veinte años del siglo XIX se edifican 168 más. Dentro de este panorama, que antójase fantástico, el pleno apogeo debe colocarse en la segunda mitad del siglo XVII.[3]

A mediados de ese siglo había llegado a tal extremo el auge de construcciones religiosas, que el Ayuntamiento de la capital del virreinato solicitó de Felipe IV que prohibiese de fundación de más conventos de monjas y frailes. Como dato revelador mencionaremos que el propio Ayuntamiento pedía que no se ordenasen más sacerdotes, ya que sobrepasaban a las necesidades del culto y, por último, suplicó al rey que pidiese a Su Santidad que disminuyese el número de días festivos ajustándolos a las fiestas precisas, pues excedían a la tercera parte de los del año.

Pero la influencia que podía ejercer aquella sociedad sobre los pintores en cuanto a la formación de un arte palaciego o simplemente suntuario, era casi nula.

Para presentar el cuadro de aquella época, principiaremos por enmarcarlo en la demografía. En 1524 no había más de 2,200 españoles en la capital del virreinato, número que en el primer cuarto del siglo XVII se eleva hasta alcanzar el de 20,000 familias de sangre hispana; a raíz de la inundación de 1629 decrece rápidamente bajando a 2,000 individuos y aumenta poco a poco con el retorno de los que habían huido. La ciudad de México, por 1793, contaba con una población de 124,118 habitantes,

3 Los datos numéricos proceden de la obra *Historia Gráfica de la Nueva España.* Ing. José R. Benítez. México, 1929.

en tanto que al alborear la independencia se calculan *70,000* en Guanajuato, *67,800* en Puebla y *30,000* en Guadalajara.

Por otra parte, y como representantes del solar hispánico, debemos considerar a las primeras autoridades de la Colonia. Sabemos que durante el dominio de la Casa de Austria, los virreyes procedían de los Grandes de España y, en consecuencia, debieron tener las mismas aficiones; pero bajo el cetro borbónico, los mandatarios eran seleccionados de preferencia entre la nobleza media. Ahora bien, si se recapacita en que de 1535 a 1821, es decir, en el espacio de doscientos ochenta y seis años, el número de virreyes asciende a sesenta y dos, se concluye que no pudieron formar una Corte cuya influencia fuera de importancia en las artes del país. El primer virrey, don Antonio de Mendoza, permaneció en su encargo quince años y catorce el segundo, don Luis de Velasco; el cuarto, don Martín Enríquez de Almansa, gobernó doce años como posteriormente el trigésimoséptimo virrey, don Juan de Acuña, Marqués de Casa Fuerte. Los demás, salvo una excepción, ocuparon su puesto no más allá de una década y fueron más de cuarenta los que ejercieron el mando sólo un lustro o menos. Y menos de un lustro era lo que establecía la incumplida Real Orden de 1629, ya que prevenía que los virreyes duraran en su ejercicio únicamente tres años.

El brillo del intelecto en la sociedad colonial es de sobra conocido. Bajo el gobierno del segundo virrey se funda la Real y Pontificia Universidad de México, y en el propio siglo XVI encontramos ingenios de la talla del doctor Cervantes de Salazar y de don Bernardo de Balbuena. El XVII es el siglo del sabio Sigüenza y Góngora, del cosmógrafo Enrico Martínez, del historiador Fray Juan de Torquemada y de las primerísimas figuras de la literatura Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz. En el XVIII se catalogan Velázquez de León, Alzate y León y Gama; los historiadores Francisco Javier Clavijero y Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, y los literatos Francisco Ruiz de León, Fray Manuel de Navarrete y el padre Francisco Javier Alegre, entre otros de igual renombre.

Pero por lo que hace a las aficiones artísticas de aquella sociedad, que pudiera presentar un panorama del arte pictórico civil, quedan poco menos que en la penumbra, si es que esa manifestación existió más allá de los linderos del retrato y algún escasísimo ejemplo de otra índole, como la del paisaje a que se refiere Sigüenza. Sabemos, eso sí, de los juicios encomiásticos, a veces con exceso, con que los cronistas obsequiaban a nuestros mejores pintores y que hoy encontramos dispersos en la

vieja literatura. Torquemada ensalza a *Echave* llamándole "único en su arte", y don Bernardo de Balbuena, en su *Grandeza Mexicana* menciona "del diestro Chávez el pincel Divino". Don Carlos de Sigüenza y Góngora, al referirse a las pinturas con que se adorna la Universidad en las funciones de enero de 1682, brinda la fluidez de sus elogios al artista de casa, y no titubea en manifestar que esos cuadros no son "sólo de extranjeros pinceles, por quien tendrán prolija vida los coloridos, sino también de nuestros mexicanos compatriotas, que merecen ladeárseles como iguales", y no sabemos con qué exactitud añade que los países de Daza y Angulo "no tienen oposición, sino hasta que se ponga a pintar la naturaleza". El autor de la *Octava Maravilla*, al referirse a los cuadros de la capilla que describe, dice: "no es menester otra alabanza de la pintura sino el conocimiento del pincel que corrió no tanto por cuenta de la pericia, cuanto por desempeño de la reputación con que sabe obrar el Maestro Joseph Rodríguez Carnero ... superior desempeño de tanto como se fió a quien con su pincel dió de su opinión la última experiencia".

Tenemos algunas noticias sobre la intervención de la pintura en los festejos y ceremonias, particularmente los de carácter cortesano y popular; entre ellos figuran las juras, exequias, procesiones y visitas de los virreyes a las instituciones de que eran viceprotectores; pero la historia no menciona, sino por excepción, casos en que los pintores hayan sido llamados para decorar las mansiones señoriales de la nobleza indiana, edificios que abundan en las principales ciudades de Nueva España y que denotan por su arquitectura, no sólo lo elevado del caudal, sino el buen gusto de sus moradores.

La ausencia casi absoluta de otra clase de asuntos en las pinturas que por herencia legaron aquellos aristócratas a sus sucesores y que figuran en las testamentarías, nos hace conocer que el arte sagrado se adueñó, también, de las residencias. A mayor abundamiento, mencionemos que el mismo Marqués de Cerralvo, que fuera Virrey de México, envió de España como obsequio a don Antonio Urrutia de Vergara, allá por el año de 1640, "diez paños de la tapicería de estambre muy fina, que tienen de caída cuatro varas y media, de la historia de José" que había mandado tejer a Flandes, para que su obsequiado adornara con esos tapices de asunto religioso los muros de su casa, que era uno de los más suntuosos y extensos palacios coloniales. [4]

---

4. *Cosas que fueron*. Manuel Romero de Terreros. México, 1937.

Por último, detengámonos un poco en los últimos años del siglo XVIII y procedamos a nuestro examen en forma inversa, esto es, clasificando el medio social de acuerdo con los artistas que produjo, sin apartarnos de que, como presintiendo el cercano caos creado por las luchas de emancipación, el ambiente era poco menos que nulo por lo que se refiere a la creación plástica, y en esas condiciones no puede aparecer, no digamos el genio, ni siquiera el pintor de talento.

De rechazo, en la capital del virreinato, foco principal de la actividad artística, es muy escaso el número de verdaderos pintores y todos ellos tradicionalistas de escasa significación en el arte colonial: José de Alcíbar, Francisco Clapera, Rafael Joaquín de Gutiérrez, Juan de Sáenz, Mariano Vázquez, Manuel Pérez de la Serna, Andrés López y Manuel García, afiliados a la escuela provisional de dibujo fundada por el grabador mayor de la Casa de Moneda don Jerónimo Antonio Gil. A otros de quienes apenas si recordamos sus nombres: Joaquín Esquivel, Mariano Guerrero, Ignacio Ayala, José Díaz, Alejandro Gurrero, etc., debemos, seguramente, colocarlos en un peldaño todavía más bajo que a los primeros.

Por otra parte, abundan, eso sí, los *tratantes* que tienen establecidos más de cuarenta *obradores* de pintura, escultura, dorado y ensamblado que merecen de los profesores académicos estas doloridas palabras que no pueden ser más gráficas:

"Nos faltan voces con qué ponderar los agravios que varios Menestrales y Truchimanes llenos de transgresión usurpan la especial Arte de Pintura, forman con Dependientes idiotas un verdadero Ramo de sus granjerías o comercios; engañan al Público y pervierten a la Juventud estendiendo en desdoro de esta Rl. Academia y distinguido cuerpo la fama de ineptos, desaplicados y ociosos", siendo doloroso "observar muy de cerca la frecuente separación de unos jóvenes que apenas llegan a obtar un premio menor, cuando la viciosa labia; la indebida libertad; la falta de educación; y el mal Amigo, los apartan de la carrera con que podían, a poco tiempo, lograr el aprovechamto. a que aspiran, dar lustre a sus Personas, Familias y Patria; dejando la ocupación de tiznar paredes, vigas y Puertas pa. trocar por dos, o tres rs. al día, un caudal que no tiene fondos en utilidad, y glorias, cambiando en el estado mayor, las felicidades por las abundantes lágrimas.

"Causan horror, Sor. Exmo, tantos abusos como produce la ignorancia, en Efigies, Retablos, y Públicos Oratorios. No vemos más qe. Ntra. propia deshonra en manos de Indios, Españoles y Negros, que aspiran sin reglas, ni fundamentos, a la imitación de los objetos más Santos. De aquí

es la irreverencia, irrisión y escarnio, y lo que movió al celo de los Sres. Diocesanos (como se vió en Valencia, Barcelona, Cádiz y otras partes) a mandar promulgar varios edictos dirigidos a echar al fuego semejantes monstruos, enemigos de ambas Magestades; la justa mofa de los Estrangeros inteligentes; y el rigoroso móvil de nuestro reverente Ocurso. Si V.E. en uso de las amplias facultades concedidas por la Rl. beneficencia en su Supremo despacho de Once de Noviembre de mil setecientos ochenta y cuatro, no se dedica a cortar de raíz tanto mal, será el daño irremediable, trasvendiendo al Autorizado congreso de esta Respetable Academia de San Carlos".[5]

Era el doloroso fin de un arte que no supo morir a tiempo. El nuevo, nacido en las academias a la sombra más que opoca, desfigurada, de las formas clásicas, logró interesar incluso al clero que, en ocasiones, mandó retirar de los templos los brillantes y recargados retablos churriguerescos llenos de pinturas de la vieja época, para sustituirlos por altares de arquitectura carpinteril diseñados por Tolsá y no siempre dignos de su talento, pero que respiran el neoclasicismo triunfante en España con Francisco Sabatini.

Los escasos templos edificados en esa época presentan, si acaso, algunas pinturas de José María Vázquez, y otros, como la Catedral Metropolitana dan empleo, en sus cúpulas, a los pinceles de Jimeno que también decoró el plafond de la capilla de la Escuela de Minería, ambos con obras al temple en donde algunas figuras aisladas recuerdan, para escándalo de los críticos timoratos, las obras de Goya en San Antonio de la Florida, sin desmerecer en nada.

EL GRABADO COMO ANTECEDENTE

Puede asegurarse sin temor a errar, que la mayoría de las primitivas pinturas al fresco reproducen, casi textualmente, estampas aisladas o grabados que ilustran los libros religiosos de la época; cópianse las orlas que enmarcan las páginas y los adornos diversos que como alarde decorativo enriquecen las capitulares, viñetas, etc.; otras ocasiones son figuras de santos y vírgenes las que se trasladan al muro, y no pocas veces llegamos a encontrar, exornando las paredes de los claustros conventuales, composiciones enteras que representan diversas escenas sagradas. Con todo y sernos desconocidas las estampas que sirvieron de modelo, muchas de estas pinturas deben filiarse como copias de calcografías, a pesar de las modificaciones que el artista adaptador se hubiese visto precisado a hacer, ora por su propio gusto, ya por el de los frailes o quizá por las proporciones de la superficie que decoró.

5 *Documento fechado en 3 de agosto de 1799 y publicado parcialmente en Datos sobre la Antigua Academia de San Carlos. Abelardo Carrillo y Gariel. México. 1939.*

Por tanto, y como a través de toda la historia del arte pictórico de Nueva España se hace patente la influencia ejercida por los grabados, no podemos sustraernos a la necesidad de dedicar unas cuantas páginas a esta manifestación artística.

Parece que el grabado sobre madera tiene prioridad en el tiempo con respecto a los demás, sobre todo porque su misma técnica corresponde a un conocimiento que antójase más infantil, ya que reproduce su parte en relieve, en forma inversa al grabado sobre lámina, que recibe la tinta en las incisiones abiertas por el buril o corroídas por el agua fuerte.

Lo mismo que otras búsquedas sobre los orígenes de diversos procedimientos artísticos, el del grabado en madera permanece inédito en alguna perdida página de la historia de la humanidad. Algunos lo hacen originario de una China casi legendaria, otros creen encontrar su cuna en Ravena, Italia, hacia el 1285; no falta quien suponga que se origina en las cartas de juego conocidas en Alemania antes del siglo XIV, o en las usadas en Francia bajo el reinado de Carlos V. De todas maneras, los primeros grabados sobre madera que se conocen —el San Cristóbal de 1423 y la Pasión, de 1446— no son anteriores al siglo XV.

De sobra sabemos que los libros fueron el campo más fertil para el desarrollo de la xilografía, como lo revelan tantas obras que en aquel siglo decoraron sus páginas con ilustraciones diversas, algunas de cierta importancia como las que aparecen en el de *Meditaciones*, del cardenal Turrecremata (Roma, 1467); el *Valturio* (Verona, 1472) y el *Claris Mulieribus* (Zainer, 1473).

Y como otro tanto puede decirse del grabado en lámina, concluiremos que, aunque no en forma exclusiva, es en los libros contemporáneos de aquellas pinturas donde debe encontrarse el modelo o la inspiración, por lo menos, de gran parte de las decoraciones parietales de nuestros primitivos conventos.

En México, al buscar los antecedentes sobre los grabadores de la época colonial, se impone el retroceso hasta los primeros días de la conquista, sin negar que el arte del indígena, con los sellos y pintaderas, había llegado

a inventar los medios mecánicos de reproducción gráfica y pasado de la fase primaria de consignación unigenésica.

Los primeros grabados llegan al país en el equipaje de Cortés, en el del mercedario Fray Bartolomé de Olmedo o en el del padre Juan Díaz, pues desde que el conquistador pone la planta en esta tierra, principia su labor de catequista. Allí donde encuentra una divinidad pagana dentro de un *teocalli*, o bien destruye aquélla o insiste, por lo menos, en que junto al dios gentil figure una estampa de la Madre del Dios cristiano.

Así lo hace en Cozumel, primero; en Tabasco, en el pueblo que llevó por nombre Santa María de la Victoria, después; más tarde lo repite en San Juan de Ulúa y en Zempoala; volvemos a encontrarlo en Tlaxcala, cuando fué bautizada la hija de Xicoténcatl, doña Luisa, que dió Cortés por mujer a Pedro de Alvarado; por último, intenta infructuosamente el permiso de Moctezuma para colocar una imagen de la Virgen en alguno de los adoratorios del Templo Mayor. Bernal Díaz del Castillo se encarga de pormenorizar las muchas ocasiones en que las estampas de la "Tecleciguata" recibieron hospedaje, y a veces hasta reverencia, en los templos indígenas; por indicarlo así la lógica, puede afirmarse que se trata precisamente de grabados, pues a cada paso el cronista y conquistador repite la descripción de la imagen, diciendo que representa a "Nuestra Señora con su Hijo precioso en los brazos".

Como por lo que respecta al grabado en madera las cartas de baraja son ejemplares populares, no está por demás recordar que, en los primeros años de la Colonia, el juego llega a adquirir tal incremento que para evitar el gran daño que hace a los habitantes de Nueva España, la autoridad se ve precisada a reglamentarlo por medio de ordenanzas. Parece, no obstante, que el único resultado obtenido fué la multiplicación de las tablajerías, y aun más, que el vicio se ingeniara para desarrollarse ocultamente desobedeciendo los acuerdos de la Real Audiencia. Esto originó que el virrey don Antonio de Mendoza en 29 de julio de 1539, permitiera únicamente los juegos de naipes llamados tres dos y as, triunfo, malillas, gana pierde y descartar.

La fabricación de los naipes debió adquirir gran auge durante el siglo XVI, pues existe una Ordenanza del virrey Enríquez datada en 1572, donde se previene "que ninguna persona en esta Nueva España sea ossada de hacer Naypes, ni tener moldes pena de destierro perpetuo de esta Nueva España, y doscientos pesos, aplicados, la mitad para cámara, y la otra mitad Juez, y denunciador, y Siendo Alcalde de Corte el Juez, la mitad sea del denunciador".

Se conoce el dato, por existir en las Cartas de Indias, de que en 1582 se fabricaban en México nueve mil docenas de naipes cada año, se vendían a tres reales y eran más estimados que los traídos de España.

Señalaremos, por otra parte, que durante el siglo XVI llega a la Colonia gran número de grabados, ya ilustrando páginas de libros o bien destinados a la iconolatría; algunos de éstos fueron prohibidos expresamente por el Santo Oficio, ya que los inquisidores contra la herética pravedad y apostasía en la ciudad de México, Estados y provincias de Nueva España, ordenaron a los Oficiales de Real Hacienda o sus lugartenientes y demás justicias eclesiásticas y seglares, la visita de las flotas y navíos para evitar la entrada a dichas provincias de obras "prohibidas y de mala y condenada lección".

Con tal objeto, el Comisario del Santo Oficio envía las instrucciones para el interrogatorio que debe hacerse al maestre del navío, al piloto y a uno o dos de los pasajeros que vinieren en él, y si no los hubiere a un par de marineros. Entre estas preguntas figura la de que digan "si en el dicho navío vienen algunas imágenes, figuras de Santos, de Papas, Cardenales, Obispos, Clérigos y Religiosos, indecentes y ridículas..."

Debemos añadir que no fué únicamente el ejemplo de las obras lo que influyó en la educación de los grabadores nativos, sino también la enseñanza de los maestros en ese oficio llegados de Europa.

El primero de quien se tiene noticia es de aquel Juan Ortiz, procesado por el Santo Oficio de la Inquisición en 1572 por haber incurrido en errores de Lutero contra la veneración de los santos y festividades instituidas por la Iglesia de Roma. De las investigaciones relativas publicadas en la recopilación de documentos del Santo Oficio de la Inquisición, llevada a cabo por el historiador don Francisco Fernández del Castillo, se desprende que Ortiz era originario de un pueblo del Obispado de Gen, Francia, y que a los ocho años salió en compañía de otros mozalbetes para España, donde habiendo sido abandonado por aquéllos se trasladó a Valladolid, lugar en que contrajo matrimonio; nuestro personaje vino a México por primera vez con el Marqués de Falces, volviendo a la península en la misma flota y retornando a Nueva España a mediados de 1568 con el virrey don Martín de Enríquez.

Ortiz se consideraba a sí mismo como grabador de bastante importancia, pues al solicitar del arzobispo Pedro Moya y Contreras le conceda prórroga de un año para salir al destierro que se le impuso, indicando que de lo contrario no tendría con qué pagar ni la condena de doscientos pesos de oro común que debía satisfacer como gastos extraordinarios del Santo

Oficio, agrega: "... y ademas de esto yo soy en esta tierra el que más y mejor entiende el dicho arte y oficio —cortador de historias—, y nadie lo sabe sin comparación como yo, y si conviene de irme tan pobre y sin cobrar lo que me deben ni pagar lo que debo antes de la partida de la dicha flota, resultaría gravísimo perjuicio de mis acreedores y de mí que no podría cobrar y podría perecer de hambre; y dejando aparte todo esto, también redundaría gran daño a esta tierra toda, si así me fuese, que como dicho es, la excelencia de mi persona para lo susodicho, es notoria, y se dará información de ello si necesario es y podría mediarme yo y mis acreedores ser pagados, y esta República aprovechada ocupándome tiempo de un año en la Emprenta del dicho Pedro Valli y en otras cosas concernientes al dicho arte y oficio con salarios razonables".

Pero no es exclusivamente el grabado criollo y el mexicano el que sirve, en cierto modo, de pauta a los primeros pasos del arte pictórico de la Colonia entre los maestros menores.

Hemos dicho cómo se traducen en pintura parietal los grabados de los libros religiosos importados, por lo mismo, no es de extrañar que también se utilizaran los que en forma de estampas venían de España, y, por su conducto, de otros países europeos.

Ya al principiar el siglo XVII, don Bernardo de Balbuena, al cantar que México

"Es la ciudad más rica y opulenta
de más contratación y más tesoro
que el norte enfría ni que el sol calienta",

pone en su rimada lista de mercaderías que "aquí se bulle, vende y varata", el que llegan

"De la gran China sedas de colores
Piedras Bezar de los incultos Andes,
De Roma estampas, de Milán primores".

Es indiscutible que la estampería europea abrió nuevos horizontes a la imaginación del pintor mexicano. Hay que hacer hincapié en que no fué únicamente en los cobres y xilografías que ilustran los libros de la época, donde se acabó de nutrir el sentido de la composición que tuvieron nuestros artistas, sino en la larga serie de grabados que llega al país y que explica en parte, por lo que a la manera de interpretar los asuntos se refiere, las influencias italiana y flamenca, tan notables en nuestra pintu-

ra del siglo XVI y cuya extraordinaria vitalidad les permite prolongarse hasta la terminación de la etapa colonial, ante el ejemplo renovado por las nuevas aportaciones.

LOS TEMAS PICTORICOS

Sintetizando el panorama de conjunto de la creación plástica en la vieja Europa, encontramos que junto al arte deslumbrador del culto católico, surgía el arte doméstico de los países protestantes.

Coexiste la pintura nuestra con la plenitud de los asuntos religioso-mitológicos y las efigies de príncipes en una Italia humanista; se desarrolla al mismo tiempo que las grandes composiciones donde se retratan los directores de gremios y los pequeños cuadros de género y vida hogareña, de animales y bodegones de la pintura holandesa.

A pesar de coincidir en tiempo ¡cuán lejos estaba el espíritu de la pintura mexicana del arte francés, ora nítido o ya influenciado, del retrato, de los asuntos míticos, costumbristas o de historia del "grand siècle"! ¡Cuánta diferencia si se pretende comparar su producción del siglo XVIII, con sus naturalezas muertas, sus cuadros de género y sus escenas cortesanas y galantes!

Coetánea a los trescientos años de coloniaje, la pintura de la península pirenaica fué también un arte religioso pero con mucho de cortesano, tanto por los retratos como por los asuntos mitológicos que se pidieron para adorno de los palacios.

En la España del siglo XVI destaca mayor número de pintores dedicados casi exclusivamente a producir obras destinadas a la reverencia, como se ejemplifica en el *divino* Morales; hay, sin embargo, los que con posterioridad a Antonio Moro y a semejanza de Sánchez Coello y Juan Pantoja de la Cruz, se hacen famosos por sus retratos. El Greco mismo, que se transformó por completo al final de su vida, había producido buen número de efigies y aun en esa su última época llena de misticismo, pintó, sin embargo, el Laoconte y patentizó sus aptitudes de paisajista.

En el siglo XVII, con Herrera, el viejo, que abre esa centuria, encontramos no sólo asuntos religiosos, sino también cuadros de costumbres. Si Zurbarán gusta de la representación de historias de monjes y Alonso Cano de asuntos místicos, Diego de Silva Velázquez es ya un retratista que no titubea en introducir entre sus modelos a enanos y bufones y trata leyendas del panteón helénico. Su discípulo Martínez del Mazo, describe

países como Collantes, y los otros artistas que llenan esta época no sólo producen cuadros píos, sino ejecutan retratos, bodegones y escenas de la vida que les rodea, como lo hizo el propio Murillo, cuyo discípulo Iriarte se había destacado como paisajista, incluso en los cuadros salidos del taller del pintor de las Purísimas.

Al estudiar la pintura mexicana de la época colonial encontramos que aquí, como allá, las leyes del ambiente, a las que sólo logran burlar los genios, imponen sus rígidos preceptos. Los temas son dictados por los demandantes; y éstos no son los descendientes de Cortés, ni de Alvarado, ni de Ordaz, ni de Olid, ni de Sandoval; ni siquiera de aquellos otros que, como Bernal Díaz, se habían "hallado en ciento diez y nueve batallas y reencuentros de guerra", quien lo menciona expresamente con objeto, según sus palabras, de que "digan en los tiempos venideros: Esto hizo Bernal Díaz del Castillo, para que sus hijos y descendientes gocen las loas de sus heroicos hechos".

No proclama la fama de nuestros artistas el tema histórico; al menos no ha sobrevivido ninguna obra de esta naturaleza, y sólo tenemos la sospecha de que tal vez fué Pereyns quien ejecutó para el palacio de los virreyes las pinturas de batallas que le atribuye don Manuel Toussaint y sobre las que no existe ninguna noticia concreta. [6] La iconografía se reduce a virreyes, prelados y alguno que otro personaje sobresaliente, y si no es muy escasa, tampoco es todo lo abundante que fuera de desearse, pues el mismo Pereyns, a quien hay que situar como retratista en la Corte madrileña, según se desprende de las afirmaciones documentales, en México se transforma en pintor místico.

Sólo la temática religiosa ocupa un plano que, más que sobresaliente, figura en tan destacado lugar que deja muy a la zaga la pintura de retratos. Pero la producción mística solicitada por aquella sociedad, excepcionalmente trata algunos pasajes del Testamento Antiguo; multiplícanse, en cambio, las que reproducen las más señaladas escenas del Nuevo Testamento y, sobre todo, las que refieren las vidas de los santos.

Contadas son las pinturas que aluden hechos del Antiguo Testamento. De esos raros ejemplares citaremos, entre las inspiradas en el Génesis, el Adán y Eva arrojados del Paraíso, bella obra de Juan Correa; el José refiriendo su sueño, José saliendo de la cisterna de Dothán y el que representa a Jacob moribundo, todas tres del pincel de Cristóbal de Villalpando.

6 En *Proceso y Denuncias contra Simón Pereyns*. Suplemento al Núm. 2 de "*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*". México, 1938.

Relatando el Exodo, encontramos la lámina pintada por José María Vázquez en 1802, donde aparecen Moisés y los hebreos rodeados de los animales de la creación, y la Adoración del becerro de oro, pintura popular de Bustos, un artista casi desconocido. Aparece también esporádicamente alguno que otro rey del Viejo Testamento, preferentemente David, como en una obra de Juan Correa, o bien la Conversión de este rey, que figura en la serie de cuadros similares que ejecutó José de Páez.

Los asuntos descriptivos, como el Juicio Final, que pintara Miguel Correa en 1718; el Purgatorio, que entre las varias que pudiéramos mencionar, se lista en dos obras de grandes dimensiones, la una pintada en 1677 por Antonio Rodríguez y la otra del pincel de Cabrera; la Degollación de los inocentes, más escasa aún, de la que tenemos la que firma Juan Correa, son verdaderas excepciones en el arte colonial.

Y si agregamos que apenas si se encuentran bodegones, flores, paisajes y cuadros de género en la pintura de tres siglos de virreinato y que faltan totalmente los asuntos mitológicos, se impone la pregunta de si se trata de un arte distinto al hispánico que le diera nacimiento. Nuestra respuesta es categórica. Habiendo brotado de aquellas raíces y alimentado de vez en cuando con aquella savia, sus diferencias se originan en que se desarrolló en un ambiente que le hizo adquirir las características de una modalidad regional.

LOS CICLOS DE LA IMAGENERIA

A primera vista, parece que no hay fundamento para suponer que los asuntos de las pinturas regiliosas estén sujetos a ciclos temporales; sin embargo, la realidad nos demuestra que, por lo menos, hay una incuestionable preferencia por ciertos temas en momentos determinados.

Un estudio de conjunto sobre las pinturas místicas en el arte colonial, patentiza que el culto que muchos santos tuvieron en una época, decae en otras. A mayor abundamiento, recordaremos que los patronos de México se juran en circunstancias aciagas casi siempre, y al decurso del tiempo van perdiendo importancia hasta ser casi olvidados. Entre ellos encuéntranse San Gregorio, elegido contra las inundaciones; San Bernardo, designado en 1699 debido a la escasez de semilla; San José, contra los terremotos, que habiendo sido declarado al principio patrono de la ciudad, fué jurado patrono de toda Nueva España en 1732. Pronto anubla los actos

de piedad hacia estos patronos la reverencia más tardía a la Virgen de los Remedios, que ya por la falta de lluvias, ya por las epidemias o cualquiera otra calamidad, era traída de su santuario y recibía homenajes grandiosos. Por último, y en este caso elevada al patronato por imperiosa demanda popular, puede asegurarse que eclipsa todos los otros cultos el de la Virgen de Guadalupe, a cuyo favor se acudió en los momentos en que causaba pavorosa mortandad la epidemia de *matlazahuatl* en el año de 1736; la "Guadalupana", a través de las luchas de independencia y de todas las conmociones políticas que ha tenido que sufrir el país para encontrar su propio camino, ha continuado hasta nuestros días, transformada en símbolo, recibiendo el homenaje de su patrocinio.

Por tanto, es notoria esta mutación en la demanda de asuntos místicos y de imágenes religiosas en períodos determinados de tiempo; a veces, como en el caso de las efigies de los santos, la misma cronología justifica su aparición y sería absurdo tratar de encontrar un San Francisco de Sales o una Santa Rosa de Lima en el siglo XVI, por no citar sino dos ejemplos.

Como asuntos constantes en la pintura religiosa de los tres siglos de virreinato, encontramos las escenas que describen los más señalados pasajes de la vida de María y de Jesús, particularmente aquéllos de la Adoración de los Pastores y de los Reyes Magos al Niño en el portal de Belem, y con menos frecuencia la Circuncisión y la Presentación al Templo; sin embargo, lo mismo que los que tratan la Visitación de María a Santa Isabel, abundan desde los primeros años de la pintura colonial, y son igualmente de vieja prosapia el Salvador en hombros de San Cristóbal y el Bautismo en aguas del Jordán. Exceptuando la Oración en el Huerto de Getsemaní y los Jesús a la Columna, de Pereyns y los echavianos, puede decirse que los temas de la Pasión, destinados tanto a los amplios claustros conventuales como a la iconolatría en los templos, son escasos en el siglo XVI y poco abundantes en el XVII; parece, en cambio, característico del XVIII la gran cantidad de lienzos que, ya con figuras pequeñas o a todo tamaño, escenifican la Pasión y representan calvarios o crucifijos cuya ejecución pasa de los pintores del setecientos a la de los maestros de la Academia que inician la centuria siguiente.

La Virgen María, como Dolorosa, actitud en que suele representársela después de la muerte de su Hijo, no gozó de extenso culto y excepcionalmente se la encuentra a partir del segundo cuarto del siglo XVII; de todas maneras, las figuras aisladas que la pintan en este lance no sólo son escasas, sino una manifestación esporádica.

Las Purísimas, con que por antonomasia se designa a María en el dogma de la Inmaculada Concepción, son mucho más frecuentes; arrancan del siglo XVI y se prolonga a través del siguiente para prodigarse abundantemente en el setecientos, donde alternan con interpretaciones de la visión apocalíptica de San Juan en Patmos, que no son sino nuevos aspectos, cuando mucho, de la que Cabrera copiara de algún grabado o reproducción de Rubens, y que incluso llega hasta adquirir la advocación del Carmen con Ignacio de la Cerda.

La Guadalupana, y téngase presente que nos referimos exclusivamente a su imagen de México y no a la encontrada por el vaquero Gil en Cáceres, se encuentra por excepción en pinturas que pudieran clasificarse en el seiscientos. Si se atiende a que cuando se la juró patrona de la Capital se pasó sobre el decreto de la Sagrada Congregación de Ritos y se vencieron rápidamente todas las otras dificultades que nos refiere la historia, se llega a la conclusión de que su culto, particularmente por parte del pueblo, venía de años atrás. Pero es indiscutible que a partir de su designación como patrona en 1737, las manifestaciones de piedad con que se veneró a Santa María de Guadalupe se multiplicaron y concomitantemente sus pinturas, ora representándola en pasajes de su aparición o bien reproduciendo textualmente su efigie.

Es así que para encontrar abundantes representaciones de la Virgen del Tepeyac tenemos que situarnos en el siglo XVIII y, documentalmente, a partir de los contemporáneos de Gaspar Muñoz, Antonio de Torres y Sánchez Salmerón. Pintanla casi todos los demás artistas de alguna significación en esa centuria: Cabrera, José de Páez en 1753, Ignacio Estrada en 1768, Domingo Ortiz en 1796, y para no hacer interminable esta lista, agreguemos que con Mariano García y sus compañeros pasa al ochocientos sin mengua en la producción; así lo atestigua el lienzo de José María Vázquez existente en el templo moreliano de La Merced, pues haciendo constar que fué "tocado a su original el día 2 de marzo de 1803", indica que también en esa fecha se permitió que las nuevas pinturas se "tocasen" a la imagen del milagro.

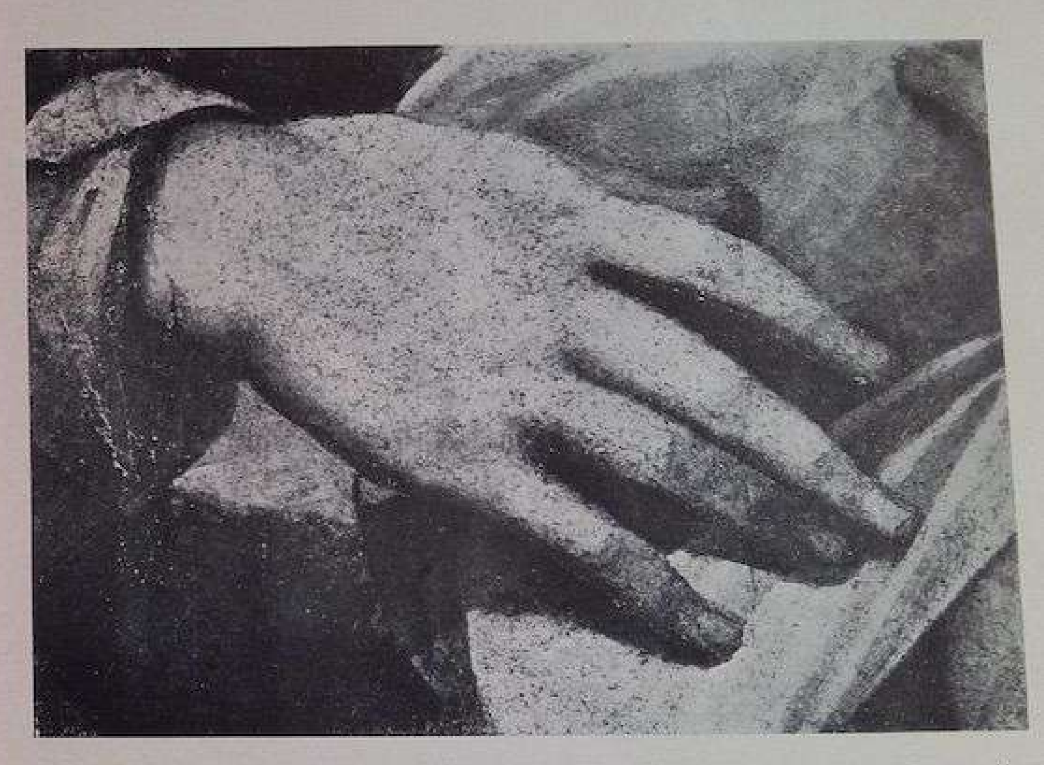
Y debió ser abrumador el número de las que en todo tiempo gozaron de ese privilegio. Investigando Cabrera el motivo por el cuál el oro de la túnica de la Virgen aparece un tanto opaco, llegó a la conclusión de "no ser otro que la continuación de tocar Imágenes, así en lámina como en lienzos, y como cuando esto se toca es al Sagrado vulto de nuestra Señora, de aquí es que ha perdido este Oro aquel lustre que en el de los Rayos se advierte".

Algunos, como José Padilla, quien nos legó varias imágenes fechadas entre 1759 y 1771, parecen haber hecho de las reproducciones de la Guadalupana una verdadera especialidad.

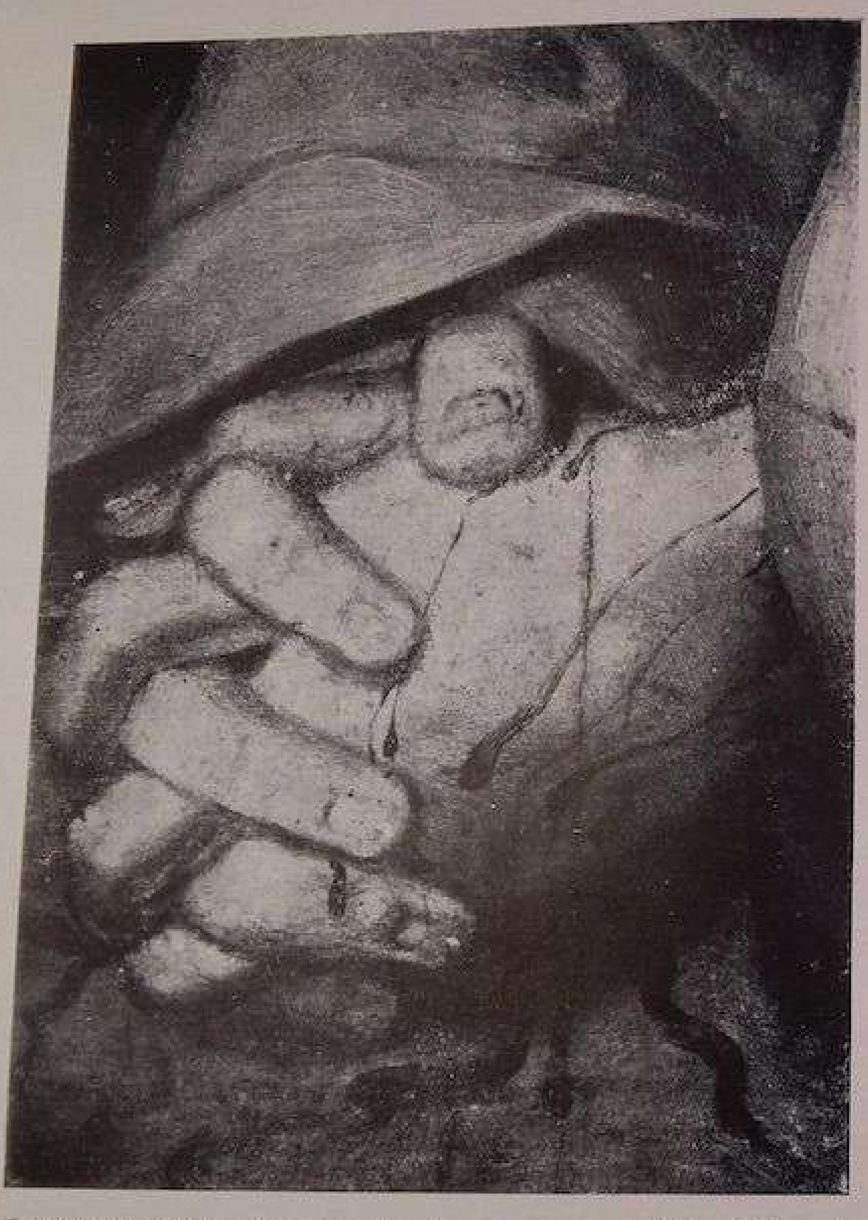
Pero no se crea que todas las copias de la Virgen mexicana proceden de la original. El año de 1752 Cabrera, Alcíbar y José Ventura Arnáez fueron comisionados para pintar tres lienzos teniendo por modelo el *ayate* venerado. Unos de ellos pasó a poder de don Manuel Rubio y Salinas, entonces Arzobispo de México, y otro fué presentado al Papa por el jesuita Juan Francisco López; el tercero, pintado por Miguel Cabrera, se conservó en el taller de este artista "para beneficio de que se logren otras copias por la que salió de la original", según consta en una carta de Arnáez.

Lo aseverado hasta aquí se refiere a la edad en que encontramos mayor número de obras, pero en manera alguna descarta la existencia de imágenes de época anterior, ya que esto equivaldría a desconocer algunas que tenemos catalogadas y la terminante declaración hecha por José de Ibarra en 1756, en la que afirma: "Es notorio que en México han florecido pintores de gran rumbo, como lo acreditan las obras de los Chávez, Arteagas, Juárez, Becerras y otros; el que menos de éstos, ciento cincuenta años ha que florecieron, y aunque antes vino a este reino Alonso Vázquez, insigne pintor europeo, e introdujo la buena doctrina, que siguieron Juan de Rúa y otros, ninguno de los dichos, ni otro alguno pudieron dibujar ni hacer una imagen perfecta de Nuestra Señora de Guadalupe, pues algunas que he visto de aquellos tiempos están tan deformes y fuera de los contornos que tiene Nuestra Señora, que se conoce que quisieron imitarla, más no lo consiguieron, hasta que se le tomó perfil a la misma Imagen original, el cual tenía mi maestro Juan Correa, y la vi y tuve en mis manos, en papel aceitado, del tamaño de la misma Señora, con el apunte de todos sus contornos, trazos y número de estrellas y rayos; y de este perfil se han difundido muchos de los que se han valido y valen hasta hoy dichos artífices. He dicho todo esto porque no se entiende que en estos tiempos ha habido facilidad de hacer como se hacen las imágenes de algún modo parecidas al original en cuanto se pueda, y que los antiguos no pudieron, que ni ahora se pudiera, si no hubiera dicho perfil."

Las Trinidades representadas por figuras humanas aisladas y generalmente sentadas en su trono, encuéntranse a menudo en el siglo XVIII; pero aquella composición característica consistente en que el Padre Eterno sostiene a su Hijo desfallecido o muerto y en lo alto aparece el Espíritu Santo en forma de paloma, viene, incuestionablemente, del siglo anterior.



Pereyns, en esta mano que pertenece a la Virgen de su "Sagrada Familia", nos muestra la comunión cordial-anular que parece perenne a todas las épocas. Elegida como punto medio por estar más cuidadosamente dibujada, sin el tremendo alargamiento de los dedos que se miran en otras obras del pintor flamenco, destacan en esta mano, como caracteres predominantes, las uñas rectangulares y los dedos ligeramente vueltos en su falangeta



Esta reproducción ejemplifica una de las dos maneras con que Echave Orio suele consignar las manos. Aquí aparecen las del Jesús en la Oración del Huerto y presentan, como es común en las figuras masculinas de Echave, dedos prismáticos con tendencia a volver la punta poseedora de cortas uñas.



La otra manera echaviana que pudiéramos señalar como general a todas sus figuras femeninas tipificadas, es la que aquí reproducimos. Véanse los dedos, largos y cilíndricos, sin huellas de la constitución ósea que los hace aparecer formados por una sola falange que se aguza y tiende a volverse en la redondeada punta que presenta uñas definidas.



Mano de una de las figuras masculinas pintadas por López de Herrera. Nótese la liberalidad del movimiento, lo preciso del dibujo, la exacta situación de las uñas, lo definido de las falanges, lo redondeado de la punta de los dedos, y, en todo ello, lo cuidadoso de un claroscuro bien estudiado que se aúna a cierto vigor en la pincelada



En las manos pintadas por Luis Juárez —de falanges y uñas a medio definir y no siempre de correcto dibujo— es frecuente encontrar una muy característica flexión del dedo anular; cuando los escorzos se producen de la palma a los dedos, muestra una falsa, pero muy especial manera de interpretarlos. Sin embargo, no excluye representar las manos en las más diversas posiciones, pero siempre en movimientos discretos, como lo comprueban todas sus obras



José Juárez, en esta mano, hace patente no sólo el vigor en el manejo de la pasta cromática, sino una característica —aquí más acentuada que en otras obras suyas— que consiste en modelar las uñas en forma tan objetiva que incluso se destacan por un color grisáceo que las desprende del tono general de los dedos



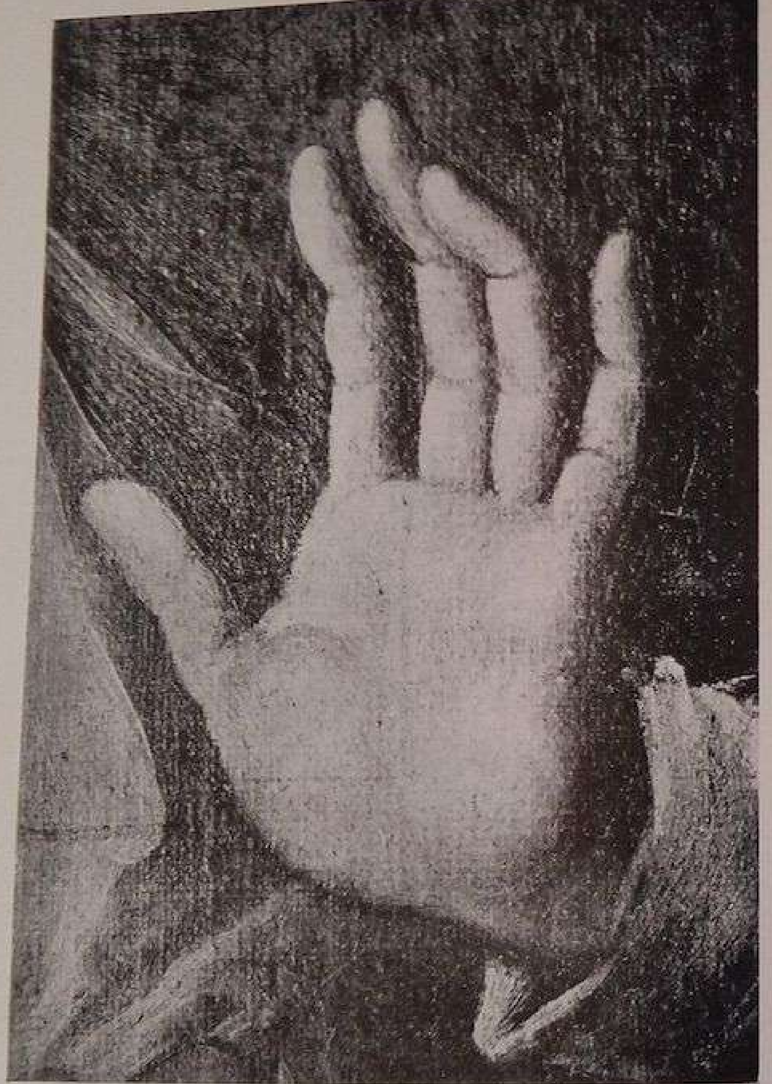
La habilidad técnica de Pedro Ramírez le permite adoptar como propias las más diversas maneras. Vigorosas como son estas manos pintadas por Ramírez, pero totalmente alejadas por color y factura del camino que seguía el arte virreinal de su época, revelan, por poco que las observemos, que reproducen las de algún grabado que se refiere a la obra de un pintor que sigue las normas naturalistas del Caravaggio.



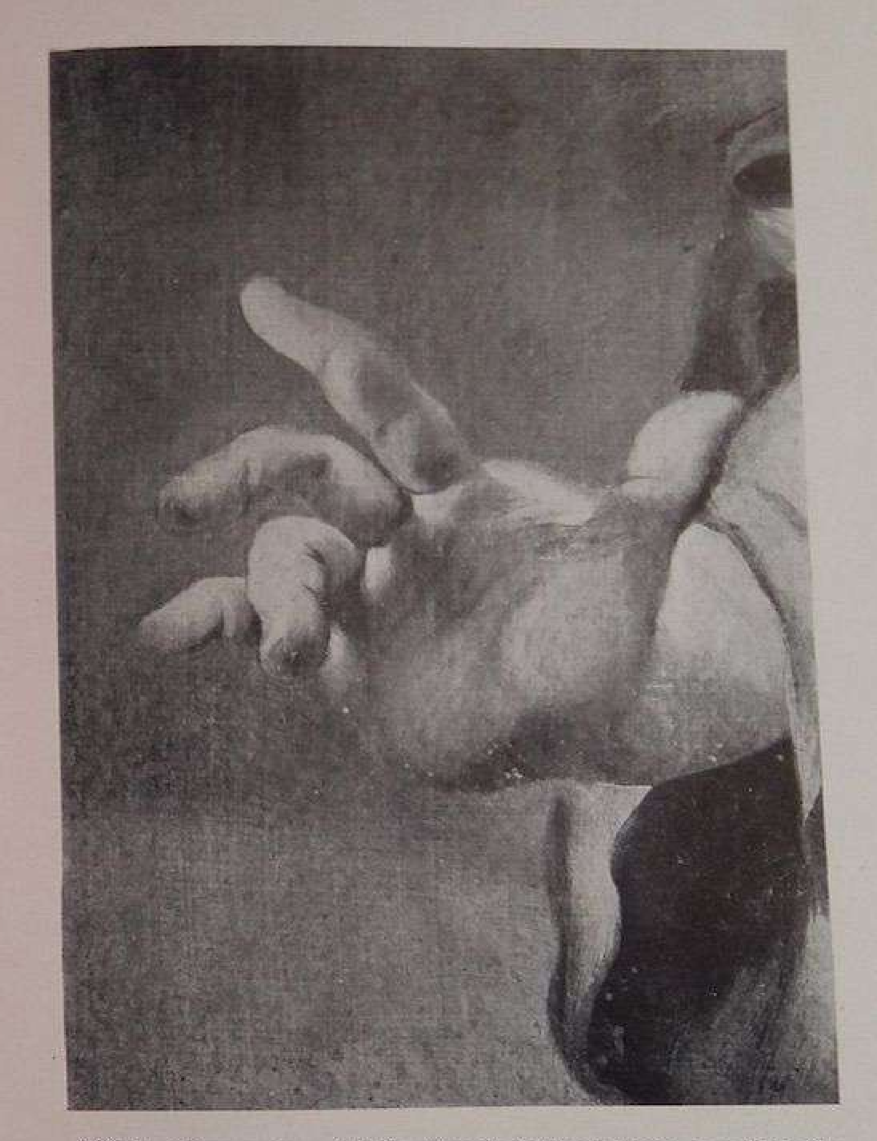
Es por demás insistir en lo poco cuidadoso del dibujo de esta mano pintada por Juan Rodríguez Juárez. Sin embargo, es importante por cuanto a que revela en su autor poca felicidad en la consignación de los escorzos de las manos, cuyos dedos apenas si definen las uñas que poseen



Esta mano, tomada de una obra del taller de Villalpando —el "Jesús con los Apóstoles" de las galerías del templo de La Profesa— nos indica hasta qué grado de libertinaje llevaron la forma los pintores barrocos de Nueva España



Mano izquierda de la Virgen que figura en 'La Anunciación' pintada por Juan Correa. Las falanges definidas, las puntas de los dedos ligeramente vueltas, la unión (aquí bastante discreta) del anular y el cordial, así como las prominencias palmares, son caracteres bastante notables



Afiliado al barroquismo, el Padre Manuel pintó esta mano, poco feliz por cierto, en la efigie del apóstol Pablo. En ella puede apreciarse que los pintores de esa época no titubearon en representar los escorzos más violentos; de su carácter formal se desprende, además, que dentro de un mismo estilo —el barroco— existieron las modalidades más diversas



Véase la fase penúltima de la pintura de Nueva España en esta mano de
un cuadro de Ibarra. Nótese la falta total de falanges, lo indefinido, cuan-
do no la ausencia de las uñas y los dedos que se aguzan para mostrar cierta
elegancia. La coloración rosada de las manos va acentuándose hacia los de-
dos para cobrar vigor en las falangetas. Esta manera de representar las
manos estuvo muy en boga entre los pintores contemporáneos de Ibarra
y no desaparece sino con los cabrerianos

Los apostolados que preferentemente se destinaron a exornar los muros de las sacristías, no debieron faltar en la pintura antigua como lo demuestran las obras de Juan Correa; sin embargo, alcanzan su culminación hasta el siglo XVIII con los últimos artistas de la Colonia, y partiendo de Juan de Miranda, Diego A. Cuentas y del jesuita Padre Manuel, ponen en actividad, también, los pinceles de José de Alcíbar.

Los Arcángeles, con preferencia San Miguel y San Gabriel que simbolizan los aspectos sobresalientes de la lucha contra el Angel del Mal y la anunciación del nacimiento del Salvador, son interpretados a través de los tres siglos del virreinato. Entre otros, Echave Orio, Luis Juárez, Juan Correa, los dos Rodríguez Juárez, Juan de Miranda, Antonio de Torres, Cuentas, Cabrera, Caro, Padilla y hasta José María Vázquez en 1819, pintan estos espíritus celestes, y si no podemos decir que sus imágenes sean en gran número, sí puede asegurarse que el tema no tiene caracteres cíclicos.

En cuanto a la abundancia temporal de imágenes de santos, procuraré hacer un resumen con el resultado de los catálogos que por razones de encargo oficial llevo formulados para la Dirección de Monumentos Coloniales, fortaleciéndolos con la confirmación objetiva que puede darnos el panorama de la pintura colonial y partiendo del supuesto de que las efigies que han llegado hasta nuestros días, indican un equilibrado porcentaje que se presta a la tabla comparativa. No desconozco que puede haber algún error, ya que posiblemente fueron retiradas de los templos algunas pinturas que no gozaron de favor en cierta época, pero escudriñando en las mismas bodegas de los edificios religiosos, si aquellas obras no fueron destruídas, figuran también en los inventarios, nutridos con aquellas otras piezas existentes en los museos y ex conventos.

Entre las figuras sobresalientes de nuestra imaginería, la de San Francisco de Asís parte del seiscientos como prolongación de los frescos primitivos y persiste en toda la pintura colonial, ya en escenas como la Porciúncula de Echave Orio o en imágenes como con Juan Correa; ora en éxtasis como las interpretaciones de Villalpando o en efigies como las ejecutadas por Cabrera; bien en el momento de su Tránsito como lo pintó Aguilera o representado en su tumba como lo hizo Quintana en 1738. Y no debe olvidarse que pasa al siglo XIX, como lo evidencian, entre otras, la obra que Antonio Ríos pintara en 1807.

Las imágenes de San Agustín, como aquellas del de Asís, coexisten en el arte colonial; por tanto, arrancando desde los primeros años, persisten hasta los últimos haciendo inútil multiplicar los ejemplos.

No así la figura de Santa Cecilia, que en la única representación de importancia que conocemos se adjudica a Pereyns y que parece exótica en nuestra iconografía mística.

La efigie de Santa Teresa de Jesús viene de principios del XVII, pues la encontramos ya en pinturas de la escuela de Echave Orio, de donde pasa a Luis Juárez que gustó de representarla; Diego de Borgraf, Juan Rodríguez Juárez y Juan Correa, son el punto de contacto con la centuria que sigue en que aparecen con las firmas de Villalpando, Cabrera, Quintana, José de Páez y, por último, con la de Manuel Serna que con sus compañeros de Academia termina el ciclo de la Colonia.

Otro tanto sucede con las imágenes de Santa Catalina de Alejandría (la popularmente llamada Santa Catarina), que del pincel de Luis Juárez pasa al de Juan Correa y de éste a los pintores que presencian el ocaso del virreinato.

Son comunes, también, a los trescientos años de coloniaje, las representaciones de los Evangelistas, como se desprende de la existencia de uno o varios de los ejecutados por los dos primeros Echaves y más tarde por Nicolás Rodríguez Juárez, Pascual Pérez, Antonio de Torres, Diego A. Cuentas y Fernández Otaz, citando estos cuantos nombres cuya suma abarca todo el período.

Las figuras aisladas de San Joaquín, de Santa Ana, y con mayor frecuencia aquellas otras en que ésta enseña a leer a la Virgen o se encuentran las tres personas reunidas, parecen ser un tanto tardías, pues su presencia se señala, hasta donde alcanzan nuestros actuales índices, a fines del seiscientos con Juan Correa y principios del siguiente con Pascual Pérez, Villalobos y Nicolás y Juan Rodríguez Juárez; de allí continúa con Camacho, Miguel Cabrera y su escuela, para llegar hasta José Padilla y Fray Miguel de Herrera y sus contemporáneos.

San Antonio de Padua, no obstante que en la hagiografía es coetáneo del de Asís, en la pintura colonial, por abundancia de imágenes, pertenece mejor al siglo XVIII, como San Bernardo, San Anselmo, Santa Catalina de Sena y, por último, San Juan de la Cruz, pintado entre otros por Becerra, Villalpando y Cuentas.

Parece que los santos mártires representados en el momento del suplicio, encuadran mejor dentro de los crudos perfiles de la catequización rural que dentro de los más serenos del culto urbano; tal vez por eso abundan en una pintura popular que se complace en acrecentar, en forma es-

pantable, la sangre que mana de los estígmatas de Cristo y de las carnes laceradas de los mártires del cristianismo. Sin embargo, y particularmente en la décimaséptima centuria, varios de los artistas de renombre pintan a San Lorenzo y a San Aproniano, como lo hizo Echave Orio, en los precisos momentos en que son atormentados. Otra obra de esta naturaleza y del pincel de la escuela primitiva, nos presenta a Santa Ursula, la virgen y mártir británica, y a sus compañeras siendo inmoladas por los hunos en la llamada Carnicería de Colonia, escena que no vuelve a aparecer sino, inopinadamente, siglo y medio después, en una obra de Miguel Cabrera.

Más tarde se suplen los crudos espectáculos del martirio representando al personaje en actitud serena, ya teniendo entre sus manos el instrumento infamante o bien situado éste, con carácter simbólico, dentro de la composición general; otras veces se pinta a estos mártires presentando con cierta discreción las huellas que dejó en sus carnes la tortura, de tal manera que, en vez de despertar horror, inspiran conmiseración.

Claro está que de la mayor o menor riqueza de las corporaciones dependía su abundancia en obras de arte; aún más, el número de cuadros píos, el tamaño de éstos y el pincel que se aplicó a representar escenas del santo fundador, destinadas no sólo a la iconolatría pública, sino a recordar a los frailes, monjas y hermanos los episodios y milagros de aquél, está en razón directa con las posibilidades económicas. Tal es el caso de la Compañía de Jesús y de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri.

Tenemos que confesar que tanto las imágenes aisladas de San Ignacio de Loyola, como las escenas de su vida, sólo por excepción las hemos encontrado en obras pictóricas del último tercio del XVII, al que por razones obvias pertenecen, como en el caso de Diego de Borgraf.

Sí abundan en la centuria siguiente, y nada menos que con veintidós grandes lienzos de medio punto en que Villalpando representó escenas de la vida del fundador de la Compañía y con otras treinta escenificaciones de semejante tamaño ejecutadas por Miguel Cabrera. A veces se representa al de Loyola en actitudes piadosas, como en la composición que tiene por asunto la Virgen de la Guía pintada en 1762 por Nicolás Enríquez o instituyendo la Sociedad de Jesús, como en el lienzo que diez años antes ejecutó José Padilla.

A mediados del siglo XVIII, también, debe catalogarse gran número de representaciones de San Estanislao de Kostka, de quien nos han que-

dado seis grandes lienzos con la firma de Padilla. A esa misma edad corresponden las imágenes de San Luis Gonzaga, de las que nos presentan ejemplares Patricio Morlete Ruiz y Miguel Cabrera, este último en su gran lienzo de 1766 en que describe cómo el Santo concedió la salud al novicio Nicolás Celestini el año precedente. Y no debe extrañar que sea esta la época en que abundan las imágenes de dichos santos, pues fué hasta noviembre de 1728 en que la Compañía de Jesús de la Nueva España, celebró la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka.

Las figuras de San Felipe Neri se encuentran ya al principiar el siglo XVIII, pues lo ejemplifica el lienzo de gran tamaño, indiscutiblemente destinado a llenar un testero, que ejecutaron mancomunadamente Arellano y Delgado, así como los doce grandes lienzos pintados para los felipenses por Antonio de Torres en 1708.

San Juan Nepomuceno y San Francisco Xavier, en la iconografía colonial, no son, tampoco, anteriores al siglo XVIII. Al Apóstol de las Indias lo vemos en una obra de 1723 firmada por Francisco Martínez, lo mismo que con José Andrés López al finalizar esa centuria; otro tanto sucede con el Mártir de la Confesión, que no sólo aparece con el pincel de Cabrera o con el de Ibarra, sino llega hasta el de Alcíbar en sus cuatro pinturas de 1787. Por último, debo citar el cuadro de tamaño monumental que representa a San Francisco Xavier y a San Juan Nepomuceno en pasajes de las misiones y que dató Cabrera en 1764.

De los albores del siglo XVIII, lo más temprano, proceden los "Patrocinios", o sea composiciones en que los santos patronos están representados en el acto de cobijar con su manto, generalmente, a los feligreses. Patrocinios de San José los encontramos en pinturas de Nicolás Rodríguez Juárez, más tarde en la de Ibarra ejecutada a devoción de don Diego Ruiz de Aragonez, y por último, en otra obra de Alcíbar destinada a la Orden de San Felipe Neri, para mencionar las más conocidas. Entre otros patrocinios de María, citemos los dos destinados a los jesuitas y pintados a todo tamaño por Francisco Martínez en 1733 y posteriormente por Cabrera, mismo que firma otro lienzo en que la Virgen del Carmen cobija a varios santos de la Orden.

Es también el siglo XVIII aquel en que abundan pinturas de Cristos milagrosos como el de Chalma en que antójase se especializó José Mora; el del convento de Carmelitas Descalzas de México, del pincel de Ibarra, etc. Pertenecen igualmente al setecientos las copias de las imágenes más veneradas, entre ellas mencionemos nuevamente a la Virgen de Guadalupe,

a la de los Remedios, pintada por el propio Cabrera, a la copia de la que existió en el convento de la Concepción, de México, por José Andrés López y aun a la Virgen del Carmen de la ciudad de Guatemala, por Pedro López Calderón. Y es la época en que parece encontrarse muy extendida la devoción a las diversas representaciones de María, que si es verdad que algunas venían de tiempo atrás, entonces se las hallaba por lo común en escenas, en tanto que en el XVIII aparecen exclusivamente como imágenes aisladas, salvo excepciones. Así se pintó a la Virgen del Carmen, a la de la Merced, a la de la Luz, a la de Loreto, a la del Refugio, a la del Rosario, etcétera.

Antes de poner punto final a este capítulo, debemos hacer notar que el culto a ciertas imágenes, más de una ocasión se presenta con características regionales; tal es el caso, entre otros muchos que omito en beneficio a la brevedad, de la Virgen de la Luz, venerada principalmente en la ciudad de Puebla y comarcas vecinas; por razones hagiográficas se comprende que sea la Angelópolis, también, quien rinda el tributo mayor al beato Sebastián de Aparicio.

Y ya que tratamos de este labriego poblano, no es ocioso recordar que si las pinturas en que se le representa son bastante escasas, otro tanto sucede con las efigies del protomártir San Felipe de Jesús y con el no menos mexicano Fray Vicente de San José, inmolados en el lejano Oriente en tiempos del emperador Yeyasu Tokugawa. Del beato Fray Vicente no conozco más imagen que la pintada por Juan Correa, siendo así como la realidad parece hacer burla de los considerandos mejor fundados.

Existen, igualmente, efigies y pasajes de la vida de algunos santos que excepcionalmente aparecen en la iconografía del virreinato y que fueron, más que de culto público encargos especiales hechos a los pintores por algún devoto o por alguna comunidad. En esa categoría debe figurar la composición que representa a Santa Leocadia saliendo del sepulcro para agradecer a San Ildefonso sus escritos en defensa de la pureza de la Virgen, pintada por Diego de Borgraf; en esa misma forma deben catalogarse, además de los ya citados cuando tratamos de jesuitas y felipenses, los ocho grandes cuadros destinados a los franciscanos de Zapopan, en que José de Páez describe los principales pasajes de la vida de San Francisco Solano; lo mismo podemos decir de aquellos otros pintados por Pedro José Rojas, por José Estensoro o por Flores de Origuela que representan diversas escenas en que figura San Pedro Nolasco, fundador de la Orden de la Merced, y que formaron parte, nada menos, que de los dieciséis lienzos de gran tamaño que con el mercedario Fray Bernabé Magro adornó el claustro de su convento toluqueño.

Nótese cómo a las obras que en el siglo XVI y principios del XVII provocaban en el espíritu el temor en el infierno del fresco acolmense y al dolor de las llagas de los mártires, sucedía el culto sereno hacia la virtud cristiana recompensada con la santificación: tal es el pórtico a un siglo XVIII que, en la imaginería colonial, no tiene más nota trágica que la de la Pasión, y se prodiga en la dulce belleza de la Virgen en sus múltiples advocaciones, y principalmente como Purísima.

CAPITULO IV

Pasando revista a las pinturas religiosas que conservamos del arte colonial, y recapacitando, después, sobre las impresiones recibidas, llegamos a conclusiones muy importantes por lo que se refiere a las modalidades de esa manifestación plástica.

Pero hacemos la salvedad de que al señalar sus caracteres no fincamos tendencias ni tomamos partido; estudiamos la obra pictórica, a secas, y ésta, de rechazo, nos presenta a los artistas en conjunto e individualmente; muéstranos, también, el gusto de aquella sociedad, pues omitiendo la producción de los genios, que son los únicos que se adelantan a su siglo, creemos con Hirt que la obra de arte es un resumen representativo de toda una época y de todo un pueblo, sólo que en este caso, por razones históricas y geográficas, el concepto de pueblo se constriñe al conglomerado de españoles, criollos y mestizos de extracción ciudadana.

Distínguense en nuestra pintura tres fases características. La primera comprende a los artistas independientes de fines del siglo XVI y los albores del XVII, que como Pereyns y los dos primeros Echaves, representan en sus disímbolas tendencias la antigua y clásica pintura de importación, que se aclimata con la escolástica de Luis Juárez.

En la etapa inmediatamente posterior, encontramos conviviendo en la Nueva España a los portadores de las manifestaciones barroca, naturalista y clásica. Otro tanto sucedía en Europa, pues basta recordar que destacan los naturalistas Franz Hals, Rembrandt, Velázquez y el clásico Poussin, no obstante la fortaleza de las barrocas figuras de un Greco, de un Tintoretto y de un Rubens.

En México, aún en la obra de un artista como José Juárez, el barroquismo, ya débil o ya acentuado, suele coexistir con un naturalismo de vieja prosapia como el que presenta en su óleo "San Francisco con la Retorta". Ese mismo caso se repite con muchos otros pintores barrocos como Hipólito de Rioja, los cinco Correas, los dos Rodríguez Juárez, Ramírez, etc.; mucho más barrocos cuando se inspiran en estampas europeas que cuando parecen originales y tradicionalistas. La culminación de ese estilo la presentan las obras de Cristóbal de Villalpando y su escuela, que habiendo elevado al borroquismo a una altura de prodigio, y no teniendo sucesores de su categoría, permiten conjeturar su rápido derrumbe.

Miguel Cabrera marca la declinación del barroco y el principio de un neoclasicismo que nace y muere con él, y que por haber surgido con cierta independencia, tiene modalidades específicas que lo singularizan con respecto al europeo.

No obstante las diversas tendencias que hemos señalado y dejando a salvo las naturales excepciones que se multiplican en el barroquismo, el arte de Nueva España manifiesta algunas características formales que le emparentan. Particularmente si se considera la exteriorización de los sentimientos, llama la atención el que ninguna de las figuras, así pretenda aparecer en animada charla, muestre con toda franqueza el movimiento bucal consiguiente; el dolor de los mártires es callado a todas veras; el furor de los sayones que atormentan se presenta, si acaso, en un disimulado rictus; las figuras en éxtasis, por exigir suspensión de los sentidos e inmovilidad corporal, son las que mejor lo exteriorizan patentizándolo en los labios apenas entreabiertos. Las vírgenes, por su característica tranquilidad, revelan sólo una dulce placidez.

Ninguno de los sujetos, como no sean los del pleno barroquismo, casi siempre copiados de estampa, muestran una sonrisa llana ni un franco gesto de dolor; las bocas no son retratadas en el momento de emitir sonidos, no obstante que, muchas veces, la posición corporal está determinada por un exaltado movimiento del ánimo. Por lo común, las pasiones se exteriorizan dulcificadas, medidas, expresadas en el más mínimo grado para que no se transformen en verdadera gesticulación. En la actitud y en los movimientos faciales de sus figuras, el arte colonial de la primera época se aleja de lo violento, de la plena actividad; abandona toda dinámica para adoptar como norma el estatismo que proporciona gravedad y decoro a sus personajes.

Obsérvese, también, la preponderancia de los rostros de tres cuartos. Es un verdadero hallazgo el encontrar en las obras posteriores a

Echave Orio y anteriores a Cabrera, caras que se presenten de perfil o de frente, ya que situadas en esa posición, bastaría poco para llegar a un hieratismo que no aparece nunca en el arte del virreinato; es cierto que le caracteriza la gravedad en las actitudes, pero evita exagerar lo solemne ante el peligro de caer en lo inexpresivo.

Salvo los casos imprescindibles o en aquellas obras que revelan inspiración extranjera, lo más frecuente es que las figuras arraiguen firmemente a su apoyo, tierra o nubes, bien que se encuentren sedentes, de rodillas o paradas. Debe tenerse presente que muchos de nuestros pintores, gustando de proporcionar elegancia a la actitud demovimiento, hicieron que uno de los pies de ssu figuras erectas apoye en tierra sólo la punta; pero, en este caso, es de notarse cómo con gran frecuencia el pie levantado carece de veracidad anatómica, la mayor parte de las veces por no proceder de modelo del natural y, desde luego, por encontrarse ausente del catálogo memorístico del artista.

Contadas ocasiones se manifiesta plenamente un vivido movimiento, como con aquel ángel que se mantiene casi en el aire al purificar los labios del profeta Isaías, en la obra pintada por Nicolás Rodríguez Juárez en 1690 y que se conserva en el templo de La Profesa, de México; también aparece en posición audaz, esta ocasión flotando en el espacio, el ángel de la "Anunciación a Santa Ana", cuadro tabular del propio Rodríguez Juárez que se exhibe en el templo parroquial de Azcapotzalco; pero los pocos ejemplares que así lo presentan, deben tenerse como extraordinarios en la pintura colonial. Sin embargo, ya al principiar el siglo XVIII los movimientos corporales son más libres, debido al influjo de los que se inspiraron en pinturas y grabados europeos. Tal es el ejemplo, entre otros cuantos, del arcángel San Miguel en pleno combate, cuya violenta actitud se reproduce con naturalidad, particularmente en las interpretaciones de la llamada Virgen del Apocalipsis.

No parece sino que la memoria, ese fundamento del sistema psíquico, obró lentamente en nuestros artistas; tan lentamente como si se tratase de una película fotográfica que por carecer de sensibilidad para impresionar con rapidez, requiriese de la inmovilidad temporal de los personajes y, consecuentemente, de que éstos adoptasen la actitud y el gesto más cómodos.

La originalidad en la representación de asuntos píos, la encontramos sólo en las obras de más empuje de la pintura colonial. Por lo común, el arte materno, el ibérico, abrevó en las fuentes populares, y sus tipos religiosos son sus tipos humanos más o menos idealizados. Esto fué lo que

faltó, muy frecuentemente, al arte místico mexicano; no supo inspirarse en el mundo que le rodeaba, sino en las formas de un arte ultramarino elevadas a la categoría de modelos; sólo excepcionalmente, con los pocos artistas de primera línea a quienes consideramos jefes de escuela por haber impuesto normas a sus sucesores, aparece, amortiguado, un naturalismo que deriva de la propia observación, que en los demás no se presenta sino en lo accesorio de las composiciones, en algún detalle de los fondos de sus cuadros o en esta o aquella particularidad de un traje.

Nótese la diferencia enorme entre los apóstoles de Sebastián de Arteaga, que pertenecen al mundo que desfila ante sus ojos, y los del Padre Manuel, versión de calcografía exótica. Mídase la distancia que separa los ángeles de Pereyns, de inequívoca ascendencia tradicional, de aquellos de Pedro Ramírez en el cuadro que tiene por asunto a Jesús servido por los ángeles, indiscutiblemente tomados de un grabado que tal vez reproduce alguna obra flamenca y totalmente extraños al tipo humano de Nueva España. Véase qué distinta es una Asunción de María, de pura cepa española como la de Gómez de Valencia, copia libre de otra de Alonso Cano, a cualquiera de las ejecutadas por los afiliados a la manera cabreriana, que obligó a nuestra pintura, por lo que a forma se refiere, a marchar al paso mediocre de una universalidad que degeneró en un eclecticismo vacuo.

Sin embargo, hay que reconocer a la escuela de Cabrera algunas cualidades e innovaciones. No representa un jalón en la senda por donde el arte colonial marchara arrastrando, más que su decadencia normal, su bochornosa degradación; tampoco debe considerársele como un resurgimiento, pues la continuidad temporal a que se aferra nuestra historia de la pintura no significa descendencia para los rígidos preceptos de una ciencia del arte.

Esta etapa se distingue, por lo que a morfología se refiere, en que no se inspira en el modelo para elevarse al ideal, sino que lo interpreta en la forma más verista que le es dable. Su facilidad de ejecución sin alardes técnicos, aunada a una imaginación amplia, le conduce a desarrollar con liberalidad los temas de grabados y pinturas de todos las procedencias, sin apegarse a lo literal.

Lo único que renació con los cabrerianos fué la vuelta a la naturaleza, el cobro de una gran habilidad manual y, desde luego, una cultura profesional que había desaparecido; pero este es un fenómeno que no tiene que ver nada con una genealogía escolástica.

En seguida encontramos, quizá con mayor abundancia que en épocas precedentes, gran número de pinturas populares que además de estar desvinculadas del arte tradicional, ignoran las reglas y preceptos del arte cabreriano. Por tanto, hay que convenir en que las normas de Cabrera, que debieron haber preparado el camino al advenimiento del arte nuevo, fueron un simple destello, tan fecundo como efímero.

Por último, y para cerrar estas consideraciones globales, mencionemos que las formas traídas a la Real Academia de San Carlos de Nueva España por sus primeros directores, no se singularizan; con más pureza que las de la escuela cabreriana por su procedencia directa, pero sin la personalidad que aquel gran maestro imprimió a su obra, engrosan el caudal de un arte académico de escaso empuje, salvo en el caso de Jimeno y Planes.

LOS FONDOS DE LOS CUADROS

La pintura religiosa no podía sustraerse a las maneras tradicionales, y varias por necesidad, que individualmente fincaron los primeros pintores de categoría. En verdad, se comete un error al hablar de una escuela colonial mexicana, y mucho mayor cuando por fuerza de la costumbre se la hace venir del quinientos. El siglo XVI se singulariza por la aparición de artistas con caracteres propios, y es hasta el segundo tercio del XVII que se cuajan los discípulos de estos maestros y su estilo forma no una, sino varias escuelas; pero téngase presente que son escuelas estrechas, que pronto se bifurcan y se pierden en el amplio cauce de una pintura emparentada entre sí por ciertos rasgos que, siéndole comunes, se encuentran dentro de las más diversas modalidades plásticas y morfológicas.

Es indudable que hay una escuela de Echave Orio, lo mismo que una de Villalpando y otra de Cabrera; es patente la influencia ejercida por los principales artistas poblanos o por los más destacados toluqueños; pero no existe una escuela colonial, sino una pintura colonial con modalidades distintivas. Por ello es posible señalar los derroteros de los diversos maestros y encontrar, inclusive en los fondos de sus cuadros, características específicas que permiten filiarlos.

Al hablar de esas superficies, paisajes, interiores, marinas, etc., que hacen resaltar o dan ambiente a las figuras y composiciones principales de una obra pictórica, y que convencionalmente se designan con el nombre de "fondos", invariablemente acude a nuestra memoria una anécdota:

Cierta ocasión se presentó a Rubens un joven que deseaba ser su discípulo y que no teniendo con qué costearse el aprendizaje, le propuso servirle en trabajos fáciles, tales como pintar los fondos de sus cuadros; aquella solicitud recibió una respuesta elocuente: "Si usted es capaz de pintar los fondos de mis cuadros, no ha menester de buscar quien le instruya porque el proceso y la manera de tratar los fondos exigen tener los más extensos conocimientos del arte."

Nada más exacto en las épocas del florecimiento pictórico, pues en ellas, el ambiente con que el artista rodea sus figuras representa un valor positivo y caracteriza a grado tal la pintura de ciertos maestros, que basta por sí mismo para señalar el pincel que ejecutó la obra.

Veamos, por ejemplo, lo que nos enseñan los llamados rompimientos de gloria.

En la "Santa Cecilia" atribuida a Pereyns, que es una pintura de importancia perteneciente al quinientos, puede notarse que no existe propiamente un rompimiento, sino una gloria metida a la escena a la manera renacentista. Las figuras que pueblan su cielo destacan con luz semejante a la terrena, sólo que procede de distinto punto, y se ocultan entre las curvas de nubes planas y convencionales. Representan una escena divina colocada en la parte superior del cuadro mismo en que se describe una escena humana.

Con posterioridad aparecen los violentos rompimientos de gloria echavianos, donde los nubarrones se abren, atormentados, para dejar pasar una claridad en que se destaca el Angel de la Oración del Huerto claroscurado por la misma luz del mundo que baña al Salvador; aquel otro rompiente, de igual contraste, en que el ángel que se aparece a San Ponciano recibe iluminación semejante a la de los martirizadores; por último, señalaremos el de "La Porciúncula", donde Jesús y la Virgen bajan sobre una nube y se recorta la gloria bajo el dosel oscuro de una cortina.

Sin necesidad de ir más allá de las salas del Museo de Pinturas, podemos ver cómo se diferencian de los anteriores los rompimientos pintados por Luis Juárez; en éstos las figuras divinas, conforme se alejan, desaparecen entre la claridad celestial. En la obra que representa "La Anunciación", tras el arcángel Gabriel y semivelados por el exceso de luz, míranse apenas las figuras del Padre Eterno y la de la paloma simbólica; en el cuadro que tiene por asunto los desposorios místicos de Santa Catalina, los ángeles que presencian la escena se van esfumando en la luminosidad de la gloria; en el que escenifica la imposición de la casulla

a San Ildefonso, Luis Juárez introduce un grupo de espíritus divinos que van fundiéndose en la tenue claridad de la alta lejanía.

Como puede observarse, las tres obras antes citadas forman sus vistas espaciales con nubes que se abren sin esfuerzo, y sin contraste violento, para dejar ver un cielo poblado de criaturas que formalmente derivan de las de Echave Orio, sólo que, a diferencia de las de aquel artista, aparecen tomando corporeidad conforme se acercan al mundo.

Con José Juárez estas visiones celestiales llegan a su más alta expresión. En su pintura que describe la aparición de la Virgen a San Francisco, el vigoroso rompiente de gloria se transforma en foco lumínico que pretende alumbrar la escena toda; se oscurecen los angelillos que penetran entre los nubarrones y fúndense en la luminosidad los que se encuentran en el cielo; un cielo habitado por ángeles de corta edad y por cabecitas de querubines que no aparecían en la época anterior. Sin embargo, la disímil obra de este artista, que tanto copió de estampa, se despega a menudo de la natural secuela y aparece su eclecticismo abriendo nuevos horizontes a los pintores del virreinato, como bien pronto han de atestiguarlo las no menos disímbolas obras de Juan Correa y de Villalpando, que le suceden en el tiempo y no en la escolástica.

Por último, en pleno siglo XVIII, se encuentran las figuras de santos y vírgenes representadas sobre una franja de tierra y teniendo por fondo celajes donde juguetean los pequeños mensajeros del Señor; otras veces las imágenes sagradas mantiénense sobre nubes que parecen sostenidas o elevadas por ángeles, en tanto que en las alturas asoman graciosos querubines. Ya avanzado el setecientos, estas pequeñas testas aladas, bien solas o por parejas, y simétricamente repartidas alrededor de una circunferencia imaginaria, forman las aureolas en que degeneraron los clásicos rompimientos de gloria tan gratos a los antiguos pintores coloniales.

Por lo que se refiere a los paisajes, apuntaremos que con los maestros del siglo XVI, los fondos en que se representan están formados casi siempre por lontananzas con montañas donde, si acaso, asoma parcialmente en el primer término una casa o bien una choza, como en la Adoración de los Reyes y Pastores.

Tanto con Nicolás Correa en su Santa Rosalía del Museo de Pintura, como con dos obras de Juan Correa, la que representa la Conversión de la Magdalena, que deben conservar las bodegas del citado Museo, y la que tiene por asunto la Anunciación a San José y que figura en la colección que se exhibe en el ex convento de Churubusco, Distrito Federal, son notables los fondos representando jardines con macizos de vegeta-

ción cuidadosamente trazados, a veces con un surtidor en cada uno o con una fuente en la parte central. Las florecillas y las hojas de las diversas plantas están ejecutadas con toda minuciosidad, pero convencionalmente repartidas, como para que las flores proporcionen notas de colores varios alegrando la vista.

Villapando, Juan Rodríguez Juárez, Pedro Ramírez, Camacho y todo el númeroso grupo de pintores que trabajan en el primero y segundo tercios del siglo XVIII, no tratan lejanías en sus fondos de paisaje; emplean, por lo común, árboles que en el primer término flanquean la composición con sus grandes masas de verdura que ocultan totalmente las ramas y donde las hojas, casi siempre de grandes dimensiones, están formadas por manchas claras que destacan sobre el verde oscuro del conjunto; este aspecto puede ejemplificarse con el San Joaquín y un Arcángel, que pertenece a la La Profesa, El Buen Pastor, a las bodegas de las Galerías de Pintura.

Otras veces el follaje ecuéntrase tras la composición recortando el cielo y evitando así el tratamiento de términos lejanos, que obligarían a que el artista tuviese conocimientos del paisaje que, a no dudarlo, estaban ya fuera de su órbita cultural; pintor de figura por excelencia, muy contadas ocasiones el artista colonial ejecuta bodegones, cuadros de flores o paisajes como los que pintaran Daza y Angulo, a quienes se refiere Sigüenza.

Sin embargo, algunos debieron especializarse en fondos arquitectónicos o de países, y hasta como letreristas. Así parece desprenderse de la existencia de dos firmas en el lienzo de grandes dimensiones que posee el templo de La Profesa y representa a San Felipe Neri perorando ante sus discípulos sobre la virtud de la obediencia; es de creerse que uno de los firmantes pintó los personajes, en tanto que el otro fué el autor del fondo o quizá de las inscripciones que parecen indicar una pericia poco común entre los artistas figuristas; tanto la corrección en el trazo de las letras de la firma, como los antecedentes que hasta le fecha tenemos, nos hacen suponer que tal vez fuese Arellano el creador de la composición y Delgado el del fondo y la escritura de las leyendas.

Si de allí pasamos a estudiar el ambiente en que destacan los retratos de los siglos XVI y XVII, vemos que son superficies uniformes en tintas oscuras y sólo rompe su monotonía, cuando la calidad del personaje lo requiere, un escudo de armas colocado en la parte superior y por lo común hacia donde el personaje mira, salvo en pocos ejemplares de mediados del seiscientos en que algunos escudos aparecen en el ángulo opuesto. Al



Este pie figura en la pintura tabular que representa a Santa Cecilia y se adjudica a Pereyns. Nótese lo recogido de los dos últimos dedos que proporcionan a este pie su silueta especial. Por la posición en que se encuentra, es poco notable una caracteristica común a todas las pinturas de Pereyns donde aparecen los pies desnudos y que consiste en flexionar el dedo grueso, desprendiéndolo de su núcleo



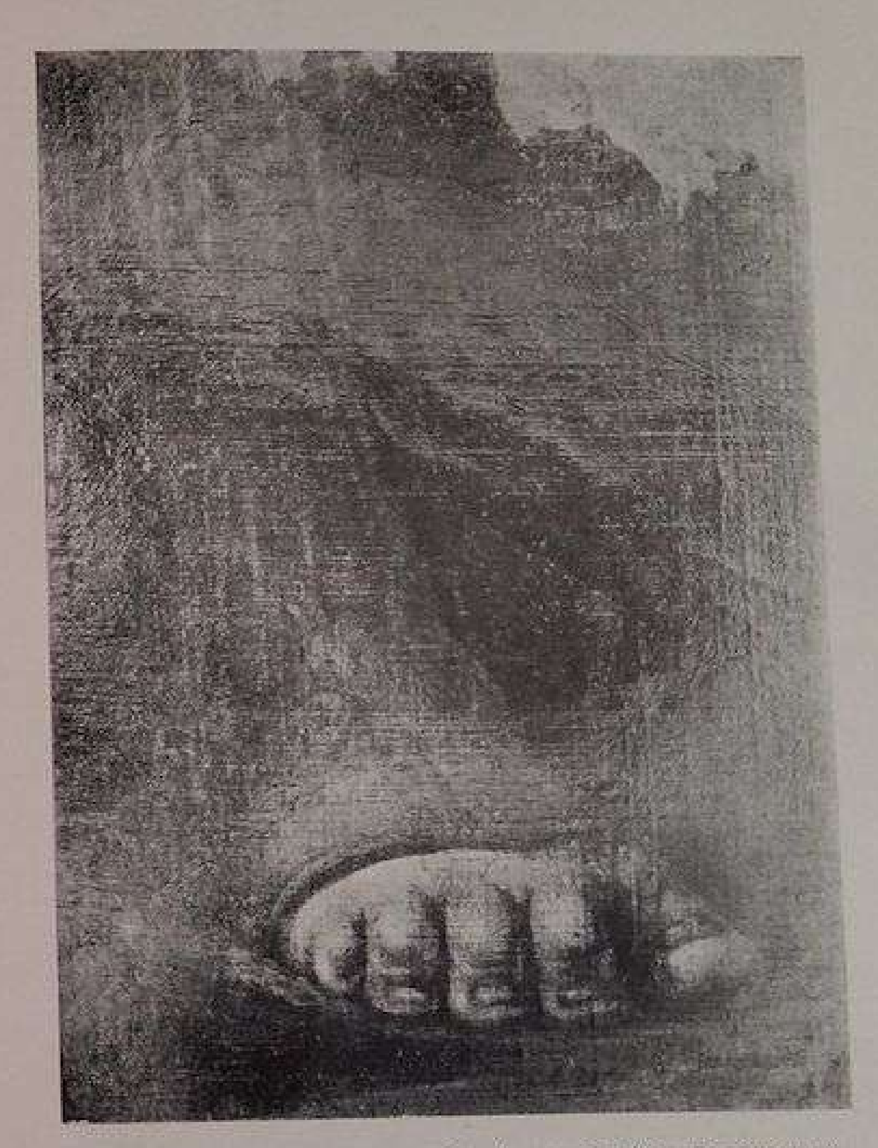
Echave Orio singulariza su pintura con rasgos siempre vigorosos. Sirva de ejemplo este pie, que pertenece a un personaje de la obra que describe el martirio de San Aproniano. Escóndense casi los dos últimos dedos, en tanto que los otros tres presentan yemas de abultamiento notable; casos hay en que el dedo grueso se encuentra muy cerca de lo esferoidal



Como en las manos pintadas por Luis Juárez, también los pies de sus figuras tienen los dedos modelados y poseen uñas a medio definir. No obstante esa singularidad, deben tomarse como simple complemento de clasificación, pues la pintura de este artista, por lo que a forma se refiere, es más reconocible en las características que presentan las cabezas, las manos, el plegado de los paños y los singulares rompimientos de gloria



Las normas del pleno barroquismo singularizan los pies pintados por José Juárez. Precisamente por abundar en este artista las obras que revelan proceder de calcografías, no siempre conservan una línea formal inflexible. Sin embargo, parece constante su deseo de definir las uñas, tanto en los dedos de las manos como en aquellos de los pies



Este pie reproduce el que pertenece al ángel que pintó Pedro Ramírez en su "Liberación de San Pedro", lienzo que custodia el Museo de Arte Religioso. Si no supiésemos quién es el autor de esta obra, trataríamos de encontrarlo buscando entre los artistas ultramarinos de los primeros años del seiscientos. La multiple personalidad de Ramírez se hace nuevamente patente



Nótese en este pie, ejecutado por Juan Rodríguez Juárez, cómo sus caracteres plásticos proporcionados por el manejo de la pasta, son muy similares a los de la mano pintada por este artista y que se reproduce en otro lugar. Tampoco aquí se definen plenamente las uñas de los dedos, sino que simplemente se abocetan



Los pies que aquí se reproducen pertenecen a la obra de Villalpando que representa a Jesús hablando con sus discípulos. Nótese la fuerte prolongación del segundo dedo y el ocultamiento del dedo pequeño. Debo señalar que estos pies son copia textual de otra pintura de la etapa barroca de Villalpando, el Jesús expuesto al pueblo, que, como la anterior, es propiedad del templo de La Profesa



Francisco Martínez, en el escaso número de obras donde sus figuras presentan los pies desnudos, revela cierta preferencia porque los dedos de esos pies dibujen un arco muy abierto y muestren uñas indefinidas. Así lo evidencia este grabado que reproduce un detalle de la pintura tabular "La Visitación de María a Santa Isabel", existente en las galerías de La Profesa, de México, D. F.

pie del cuadro encuéntranse leyendas latinas formadas por letras lapidarias individuales, destacando aisladamente sobre el fondo, y concretándose a dar a conocer el nombre del personaje, agregando, si acaso, el cargo desempeñado por éste o la fecha en que fué pintada la efigie.

Durante un largo período que abarca desde los primeros años del setecientos y termina en el siglo XIX, juntamente con la etapa virreinal, nótase en los fondos de los retratos la preponderancia casi absoluta de cuatro elementos característicos: un escudo de sobrios lambrequines, una cortina, una mesa y una inscripción. La cortina, por lo común, estruja grandes ondas en la parte alta y flanqueando el cuadro cae hacia uno de los lados. Cuando la efigie es de busto prolongado, se suprime la mesa.

En los retratos de cuerpo entero pintados en el siglo XVIII, es casi constante el que las leyendas presenten el tipo de cartela enmarcada, a veces con verdadero lujo, y recargada en cualquiera de los ángulos bajos, cuando no contra la mesa que frecuentemente se encuentra en esta clase de composiciones; si la figura aparece de busto prolongado o de medio cuerpo, suele no representarse la mesa y la inscripción pasa a ocupar una tira de la parte inferior del cuadro, desligándose de éste en forma absoluta por tener su propio fondo.

Con cortina, mesa, escudo y cartela, se mira el retrato del Duque de Linares, pintado por Francisco Martínez en 1723; así vemos aparecer, también, la efigie de Fray Juan Bohórquez pintada por Ramírez en el segundo cuarto del siglo XVIII y en la de Francisco de Aguilar por Nicolás Rodríguez Juárez. Lo mismo nos muestran varios de los retratos ejecutados por José de Ibarra; entre ellos pueden citarse el del poblano don Carlos Bermúdez de Castro y el de don Antonio de Villaseñor y Monroy; con leyenda inferior por ser bustos prolongados mencionaremos a los que representan a don Pedro de Castro Figueroa y Salazar y al virrey y arzobispo don Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta, que fué pintado en el tercer decenio del siglo XVIII. Otro tanto sucede con el retrato de Fray Gaspar de Molina y Oviedo, por Nicolás Enríquez, que data del cuarto decenio del propio siglo.

Fray Miguel de Herrera no desdeña emplear los elementos ya citados, como lo atestigua el retrato del rey Felipe II; aun cuando el artista agustiniano comúnmente representó a sus monjes en fondo de interiores, no olvida la clásica cartela con la prolija leyenda que vemos en más de media docena de cuadros que posee el Museo Nacional de Historia y que abarcan un largo período de su vida pictórica, pues fechados algunos en 1746, alcanzan otros el año de 1781.

Miguel Cabrera muéstrase vario en los fondos de sus retratos; desde el interior de biblioteca con pequeñas cartelas donde destaca Sor Juana Inés de la Cruz, pasa al fondo un tanto arbitrario en que se presenta la figura de Juan Duncio Escoto. A veces reproduce interiores de gran sobriedad como el del retrato de la agustina Teresa de Arósqueta, pintado en 1759, donde el mobiliario se reduce a la mesa en que recarga la cartela y otras ocasiones llega a emplear un fondo unido como lo testifica el que se mira en la efigie de don Juan Manuel de Ascaray.

No faltan los que demuestran que el mismo Cabrera gustó de ornar sus fondos con los clásicos elementos. Cortina, mesa, cartela y escudo vense destacar en el retrato de don José Antonio de Flores y Rivera, pintado en 1757; persiste esta manera de componer los fondos de sus retratos en los ejecutados años más tarde —1761— y que representan al obispo don Manuel José Rubio y Salinas, protector del artista, y a don Francisco Sánchez de Tagle.

Salvo los casos en que falta el escudo, motivado algunas veces por no poseerlo el personaje, figuran los mismos tipos de fondos en los retratos pintados en las postrimerías del siglo XVIII. Ejemplifícalo Ignacio María Barreda en 1793 con el que representa al obispo Andrés Ambrosio Llanos y Valdés, con el del obispo Omaña y Sotomayor y con los pintados por el mismo artista el año de 94 como el del Colegial Real de San Ildefonso, don José Serruto y Nava y el de la señora Juana María Romero, este último verdadera excepción por cuanto a que, no obstante ser efigie de cuerpo entero, tiene leyenda inferior.

Sin el escudo de armas, pero sí con cortina y cartela, muéstranse algunos retratos de José de Alcíbar, entre ellos el de don Marcos de Iguanzo, pintado en 1788, y la cortina, así como la inscripción inferior, en el de la señora María Josefa Bruno, fechado en 1794.

REPETICIONES Y COPIAS

Con los pocos pintores de primerísima línea, es frecuente el que las figuras de sus cuadros y aun composiciones enteras parezcan del todo novedosas, pero especialmente entre las obras de carácter religioso ejecutadas por artistas menores, y no pocas veces entre aquellas debidas al pincel de artistas de cierta magnitud, suelen encontrarse copias e imitaciones de obras europeas; ejemplos hay en que tanto los elementos como

el conjunto son copia literal, y no faltan otros donde los asuntos reciben una pequeña modificación para aplicarse a escena distinta de la primitiva.

Precisamente por el escaso número de artistas de primer orden, resulta pequeño el de las obras totalmente originales, comparado con la gran cantidad de pinturas donde los personajes, y a veces la composición toda, están tomados de grabados o de copias que reproducen cuadros de los más famosos artistas del Antiguo Continente.

Hemos visto cómo las mismas pinturas al fresco, cuando tratan asuntos de carácter religioso no regional, y salvo excepciones, copian, o se inspiran, por lo menos, en grabados que exornan libros del culto; indícalo así la misma técnica empleada que, en ocasiones, revela a las claras que las líneas con que se produjo el modelado son las mismas que presenta la xilografía o que trazó el buril. Fundados en los antecedentes del artista, tal vez debemos suponer como creaciones propias los frescos que se dice pintó Echave Orio, pero como no deseamos proceder por deducciones, y ya que esas obras no han llegado hasta nuestros días o no hemos sabido reconocerlas, nos abstenemos de prejuzgar.

Si de las figuras pasamos a considerar los elementos decorativos empleados en los frisos de varios de los primitivos conventos franciscanos y agustinos, nos vemos obligados a concluir que su sabor renacentista se debe a que, por lo común, son copia de los ya resueltos en el Viejo Mundo; sin duda alguna están tomados de las orlas grabadas en las páginas de los libros europeos del siglo XVI, o bien de los enmarcamientos de la estampería de aquella misma época.

El inspirarse en otras formas ya creadas, o el repetir sus propias obras, no es exclusivo del arte mexicano del coloniaje. La Venus del Duque de Urbino que se exhibe en el Museo de los Oficios, la tomó Ticiano de la Venus de Giorgione que exorna el Museo de Dresden. El mismo Ticiano replicó su Venus y Cupido, de Florencia, en su cuadro llamado "La Música", del Museo del Prado, y se consideran de su mano, también, varios de los que representan la famosa "Bacanal".

Como repeticiones de Rafael se citan el retrato del Papa Julio II existente en el Museo de los Oficios y aquel otro que se exhibe en el Palacio Pitti, aunque no falta quien los suponga obra de sus discípulos Francesco Penni y Giovanni da Udine, respectivamente, y tomados del original que perteneció al emperador Rodolfo II a fines del siglo XVI y cuyas huellas se han perdido. Repeticiones, también, se consideran los dos retratos de Tomás Inghirami, el conservado en el Pitti, de Florencia, y el que se en-

contraba en Boston, en poder de Mrs. Gardner, quien lo adquirió de la familia del retratado, en Volterra, Italia; no falta, sin embargo, quien asegure que esta última efigie es una copia ejecutada por un contemporáneo de Rafael.

El Arq. Angulo nos había dado a conocer que el ángel mancebo con el ángel niño a los pies, que aparecen en la gloria de los santos Justo y Pastor, de José Juárez, se encuentran en la Sagrada Familia de Murillo que conserva la Colección Heinemams, de Munich; que Echave y Rioja en su Martirio de San Pedro Arbués, hizo una copia libre de los ejemplares de Murillo que se conservan en el Ermitage y en el Vaticano; que por último, la Purísima de Gómez de Valencia, está directamente inspirada en la de Alonso Cano que decora la capilla mayor de la catedral de Granada. Pero la influencia de los pintores españoles no empequeñece la ejercida sobre nuestros artistas por Pedro Pablo Rubens.

Recordemos, ante todo, y ya que Rubens parece haber gozado de favor en estas distancias, que existen en el mundo centenares de copias de las obras del pintor flamenco; el propio Museo del Prado exhibe una docena, y muchas de ellas, por proceder del Real Alcázar Palacio de Madrid, en cuyo inventario se listaron, se remontan al último cuarto del siglo XVII.

Por lo que a estampas de los cuadros de Pedro Pablo se refiere, es importante hacer notar que fué este maestro quien formó el grupo de grabadores coloristas a cuya laboriosidad se deben no menos de quinientas láminas. Entre estos grabadores figura el pintor Lucas Voersterman, quien contribuyó a multiplicar las composiciones de Rubens reproduciendo, entre otras obras ejecutadas por éste, la Santa Familia con Jesús que acaricia a San Juan y la Deposición de la Cruz. Sheldt de Bolswert, también empleó su buril en copiar varias pinturas del célebre artista, además de la soberbia estampa cuyo asunto representa la Serpiente de Metal. Pablo Pontius o Dupont, discípulo de Voersterman, grabó muchos cuadros de Rubens, de Giordano y de Van Dyck, Soutmann y Witdoeck, dos discípulos directos del fundador de la escuela, figuraron entre los predilectos del maestro y ayudaron a dar a conocer sus obras por medio de las calcografías.

Como ya lo hemos señalado, la utilización de los grabados fué algo constante, sin poner en duda que algunas veces los clientes se empeñaran en que el pintor reprodujese precisamente esta o aquella lámina de su agrado o de su devoción y el artista se viese precisado a complacerlos. Podrían multiplicarse los ejemplos de pintores mexicanos de fama que ejecu-

taron obras tomadas de estampas que copian cuadros de Rubens; pero para citar únicamente los casos más sobresalientes, mencionaremos que el óleo que representa a San Salvador de Borra curando en Monserrate, atribuído actualmente a José Juárez, reproduce todo el primer término, invertido por el grabado, de la pintura de Pedro Pablo que tiene por asunto "Los Milagros de San Francisco Javier", existente en el Hofmuseum de Viena; la obra mexicana no tiene modificado sino el fondo, los personajes del último término y la figura del santo, a menos que se trate de una lámina que se refiera a una composición desconocida.

José Juárez tomó también de Rubens, y tal vez de una copia de cuadro, su "Sagrada Familia de la Paloma" que exorna la Academia de Bellas Artes de Puebla. El crítico don Justino Fernández cree que se trata de una inspiración directa a través de un antiguo grabado que reprodujo la "Sagrada Familia" atribuída a Rubens, que últimamente —noviembre-diciembre de 1942— se exhibió en la galería de arte Shaeffer & Brandt Inc., de Nueva York. Me opongo a esta idea por el esfuerzo inútil que hubiese representado el que José Juárez invirtiese ese grabado y me inclino a continuar considerándolo como tomado de una copia.

Baltasar de Echave y Rioja, el último pintor de la dinastía echaviana, utilizó dos grabados que reproducen obras de Rubens para sus pinturas de grandes dimensiones que decoran la sacristía de la catedral angelopolitana; la que ocupa el testero principal y representa "El triunfo de la Eucaristía sobre la Ignorancia", como la otra, cuyo tema es "El triunfo de la Eucaristía sobre la Idolatría", son exactamente iguales, pero invertidas, a los bocetos elaborados por Rubens y que custodia el Museo del Prado. Como se recordará, estas pequeñas tablas sirvieron de modelos a los cartones que utilizó el célebre tejedor Jean Raes para ejecutar las tapicerías que, en 1627, deseaba regalar la Infanta Clara Eugenia al convento de religiosas clarisas de Madrid.

Echave y Rioja, en su copia, suprimió las columnas salomónicas que encuadran el original y completó las figuras que asoman a derecha e izquierda del de Rubens, pero como tenía que adaptarlo a un testero, se vió precisado a llenar con grupos de angelillos la parte correspondiente al medio punto, y aumentar el plano de tierra en el que conservó la esfera que representa al mundo.

Aunque en más modestas proporciones, Cristóbal de Villalpando reprodujo, tomándolo de un grabado contrahecho que repetía otro grabado, el mismo "Triunfo de la Eucaristía sobre la Ignorancia" ya copiado

por Echave. No sabemos si por razones de adaptación, o por presentarlo así la calcografía en que se basó, redujo toda la composición en sentido horizontal: se enjuta la carroza, y el caballo blanco se reduce hasta quedar deformado, obligando a la mujer que lo conduce, por engollamiento del propio animal, a retrasarse hasta llegar a cubrir las piernas del jinete del parasol; suprime el mundo y completa la parte superior de su cuadro omitiendo la cartela, las guirnaldas y los angelillos, poniendo en su lugar uno de aquellos rompientes de gloria que fueron nota típica en los pintores del virreinato y representa, por tanto, una característica regional. A fin de poder cerrar la composición, las desplegadas alas del gonfalonero que figuran en el de Rubens, se recogen con exceso hasta desaparecer casi.

Ahora bien, si se comparan las coloraciones de las dos obras mexicanas, notamos desde luego que la de Echave no sigue al original y las diferencias con la de Villalpando, que tampoco se ajustan al de Rubens, son múltiples. El parasol verde en el cuadro de Echave, es rojo en el de Villalpando, y su ángel portador que viste traje violado en la pintura del primero, es ocre en la del segundo; la matrona que lleva la Eucaristía tiene capa ocre con vueltas rojas en la de Echave, en tanto que en la de Villalpando es roja violáceo; el paño con que esta mujer, que simboliza la religión, toma la custodia, es blanco en el cuadro del primero, en tanto que en el del segundo luce color carmín.

Entre otros, un óleo de este mismo asunto que se encuentra en el templo de Santo Domingo, en la ciudad de Puebla, mostrando ser copia de grabado y con colorido diverso a los otros dos ejemplares citados, indica que dicha composición fué muy del agrado de aquella época.

Miguel Cabrera utilizó una copia de Rubens para pintar su Virgen del Apocalipsis, que quizá reproduce la que exhibe la Alten Pinakothek de Munich, o bien la obra del mismo asunto que poseía en Hamburgo Ed. Weber; nuestro pintor la sitúa como figura principal en el cuadro a que nos referimos, el que ejecutó para patentizar la devoción de don José Reaño y de su esposa doña María Olivares. La figura central de esta obra fué repetida, en pequeñas láminas de cobre, por Ibarra, Joaquín de Páez y toda una legión de pintores de las postrimerías del coloniaje.

José Mariano del Huerto, en 1779, reprodujo la "Divina Pastora", rica en oros, que Bernardo Germán Llorente pintara para el estandarte del misionero capuchino Fray Isidoro de Sevilla y repitiera en el cuadro que se encuentra en el Museo del Prado; José de Páez parece especializarse ejecutando al por mayor esta efigie, como lo indican las que se exhiben en el ex convento de Acolman, Hidalgo, en la parroquia de Cholula,

Puebla, en el templo de Jesús Nazareno, en México, etc., todas ellas de su mano.

Aunque tenemos en nuestros catálogos muchas otras pinturas que revelan ser copias o estar tomadas de grabados europeos, no continúo con las citas por suponer que los ejemplos anteriores son bastante ilustrativos, pues abarcan el largo período que comprende a José Juárez, Villalpando, Echave y Rioja, Cabrera y José de Páez.

¿Habrá que suponer deliberación en aquel pintor que habiendo hecho una obra de proporciones monumentales, como la que representa la apoteosis de San Juan de Dios y que ocupa el testero de la sacristía del templo de esa advocación en la ciudad de Puebla, firma pomposamente: "Juan de Villalobos, inventor, a 7 de marzo deste año de 1696"? Ya había notado el autor de este ensayo cómo algunos de nuestros artistas, particularmente de fines del siglo XVII, en lugar del "fecit" o del "faciebat" clásicos, colofonaban su firma con la palabra "inventor"; tal parece que deseosos de que no cupiese duda sobre la originalidad de la obra, en una época en que se abusó tanto de las copias y de las imitaciones.[1]

Frecuentemente se aprovecharon en una forma material los mismos grabados que, ora recibiendo una iluminación con tintas tenues que claroscuraron por transparencia, o ya pastosas pinceladas cubriendo completamente las líneas del buril, transformaron la estampa en un dibujo previo donde únicamente la coloración pertenece al pintor. Esta modalidad parece autorizada por el uso común en la última etapa de la pintura colonial, y casi siempre a partir de la escuela de Cabrera; sin embargo, tal vez por tratarse de obras sin originalidad, no conozco un solo caso en que se encuentre la firma de quien se aplicó a iluminarlas.

Entre los ejemplos que pudiéramos citar de esta clase de pintura que, en verdad, se encuentra más cerca de la industria que del arte, figuran calcografías de Durero, Rubens y otros maestros famosos cuyas obras, reproducidas por el grabado, ejercieron tanta influencia en la composición de los cuadros de nuestros antiguos pintores.

ICONOGRAFIA

Atendiendo a su presentación, pueden catalogarse tres formas específicas en la pintura de retratos: aquella donde aparece únicamente la efi-

1 *Catálogo de firmas de pintores coloniales.* Abelardo Carrillo y Gariel. (En preparación.)

gie del personaje; otra que consiste en representarlo formando parte de un grupo; por último, cuando el retratado se encuentra figurando en alguna escena que reproduce un momento de su actividad liberal o religiosa.

Nótese, por comparación, cómo las agrupaciones de figuras tan comunes en otros artes, particularmente en el de Holanda —Frans Hals y Van der Helst son ejemplos destacados— y aquellas en que suele aparecer toda una familia, son grupos extraños a la pintura de la Colonia. Aquí se representa al personaje solo, pues la obra tiene, de preferencia, un valor documental y su importancia radica, por excepción, en el virtuosismo de la técnica o en ese atributo del arte que consiste en que "se pueda reconocer al hombre moral a través del retrato material".

Véase, si no, en la numerosa colección de retratos que exhibe el Museo Nacional de Historia, cómo los virreyes, obispos, funcionarios, catedráticos, etc., nos hacen conocer su jerarquía social y sus actividades en forma simbólica, ya por una corona sobre una almohadilla, por un escudo que destaca en un rincón, por una mitra y un birrete doctoral colocados sobre una mesa, o bien por la librería que sirve de fondo e indica que se trata de un letrado. La mayor parte de las figuras de cuerpo entero, ya sentadas o de pie, poseen un deliberado estatismo, y las escenas, por lo escasas, pueden tenerse como notas extraordinarias.

Es patente la falta casi total de retratos ecuestres, pues aquel del virrey Conde de Gálvez, hecho a manera de rasgueo caligráfico por Fray Pablo de Jesús, es obra de curiosidad y no manifestación de arte pictórico. El caballo y el perro, "los dos más fieles amigos del hombre", como dice la frase hecha, lo abandonan en la temática iconográfica de Nueva España y en muy contados casos aparecen en la pintura devota, salvo aquellos ineludibles entre los que cuentan Santiago, San Martín y el casi olvidado San Jorge, o los canes simbólicos que acompañan a San Roque o a San Agustín.

Las obras que retratan en escena son aquellas de carácter religioso pintadas a devoción de algún personaje que se hace representar, la mayor parte de las veces, en actitud pía, formando parte del tema místico. Así en el cuadro de Juan Correa que representa a la Purísima Concepción de María y exhibe el Museo de Churubusco, hállase el anónimo donador con las manos en actitud de plegaria; así en el que pintó Gabriel Canales en 1752 y cuyo asunto es la Virgen con su Hijo apareciéndose a San Pedro Tomás a quien acompaña de hinojos don Manuel de la Hoz y Larrea,

identificado como hombre de armas por las banderas, cascos, lanzas y demás símbolos bélicos que se agrupan en una esquina.

Igualmente en el "Regreso de Egipto", pintado por Ibarra, mírase en busto prolongado al Caballero de Calatrava don Manuel de la Canal y en el de "El tránsito de San José", obra del mismo Ibarra desvalorizada por desastrosos repintes posteriores, encontramos, en figuras de medio cuerpo, a don Francisco Ruiz de Castañeda y a don Jacinto García de Rojas, los tres retratados benefactores de la capilla de San José, en el Colegio de Tepotzotlán, donde se conservan estos lienzos. Y por agregar un ejemplo más entre los muchos que pudiéramos citar, anotaremos a las dos niñitas Castejón Sandoval que, en actitud orante, figuran en el cuadro que tiene como tema a Santa Ana educando a la Virgen, pintado en 1720 por Juan Rodríguez Juárez.

Clasificaremos, también en este grupo, pero ejecutados en acción de gracias, mismos que al por mayor produjo la pintura popular, al anónimo de la segunda mitad del siglo XVIII que representa a la monja catalina Jacinta María Nicolasa agradeciendo a la Virgen Guadalupana los dones recibidos, lienzo que se conserva en las salas de pintura del ex convento de Santa Mónica, en la ciudad de Puebla.

Retratos o autorretratos, es difícil definirlo, se presentan en el tema religioso del anónimo echaviano de la Pentecostés que pertenece a la Profesa; en el que describe la Incredulidad de Santo Tomás, por Sebastián de Arteaga; en aquel otro que forma entre los de la serie de la Vida de San Ignacio de Loyola, por Cabrera, etc., todos ellos figurando en la composición, pero sin actuar en la escena, pues se les reconoce por su actitud extática y, no pocas veces, por tener la mirada fija en el observador.

Aparecen en nuestra iconografía algunos retratos que pudiéramos llamar "repentinos". Entre ellos debe mencionarse el de cuerpo entero y tamaño natural que representa a Fray Toribio de Nuestra Señora, fundador del convento de San Fernando de México, y quien después de muerto tuvo en sus pies la impresión de las llagas, como lo presenta el lienzo pintado por Miguel Cabrera en un lapso menor de una semana y, a no dudarlo, tomado de un apunte rápido. Otro de los de este tipo es el del carmelita descalzo Fray Benito de Jesús María, pintado por Mariano Guerrero, quien previamente y tomándolo del natural, hizo el boceto que se exhibe en el Museo de Guadalajara y que le sirvió para ejecutar más tarde el retrato del Museo de Historia del alcázar de Chapultepec; la leyenda que acompaña esta última obra indica que es un "primer retrato que de muerto a vivo se sacó del primero que a las 6 horas de muerto se hizo del her-

mano Fray Benito de Jesús María..." Con las palabras "se sacó del primero", el autor alude al boceto que ya mencionamos.

Pinturas repentinas, también, fueron las efigies de monjas en su lecho mortuorio, adornadas con coronas y ramos de vistosas flores artificiales, como los que vemos en la que representa a Sor Magdalena de Cristo, fundadora del convento de agustinas recoletas de la ciudad de Guadalajara y religiosa del de Santa Mónica, en Puebla, pintada a mediados del setecientos.

Era frecuente que al ingresar a un convento, y cuando la posición económica de la religiosa o de sus familiares así lo permitía, se hiciese un retrato de aquélla vistiendo el hábito y ornamentos característicos de la profesión, salvo los pocos casos en que por última vez se la representaba con su traje mundano. Entre el gran número de obras de esta naturaleza podemos citar el retrato de Sor María Josefa Agustina Dolores —en el siglo doña Teresa de Arózqueta— pintado por Cabrera en 1759; el de Sor María Francisca Josefa de San Felipe Neri, ejecutado por Francisco Xavier Salazar hacia 1767; el de la clarisa María Ignacia de la Sangre de Cristo, que José de Alcíbar pintó por 1777 y que como los dos lienzos anteriores, se conserva actualmente en el Museo Nacional de Historia. Tal es el caso, también, de la agustina con el Niño, que ejecutara Miguel Jerónimo Zendejas en 1762 y el de la catalina María Cayetana del Sagrado Corazón de Jesús —Herrasti por su nacimiento— obra del pincel del poblano Hernández fechada en 1794, ambos retratos pertenecientes a las galerías de pintura del ex convento angelopolitano de Santa Mónica.

Debemos suponer que fundados en las miniaturas que sobre cobre, marfil y hojalata abundaron por lo menos en el último siglo del coloniaje, o bien previos apuntes tomados del natural ante el cadáver, se pintaron retratos póstumos que representaban al personaje como si estuviese vivo. En ese grupo de obras listaremos, entre otros, el de la niña María Josefa de Aldaco y Fagoaga, pintado en 1746 por Fray Miguel de Herrera, y, tal vez, el del impresor don Manuel Antonio Valdés Murguía y Saldaña, editor de la "Gazeta de México", ambas obras de la colección del Museo de Historia capitalino. A las dos efigies anteriores debe agregarse el de la niña Isabel María Uribe retratada en posición orante a la derecha del cuadro que representa a Santa Ana educando a la Virgen, ejecutado por Juan Rodríguez Juárez en 1720 y propiedad del Museo de Guadalajara.

Plenamente identificados como autorretratos se conocen pocos. Entre ellos figuran el de Juan Rodríguez Juárez, el atribuído a Rodríguez Al-

conedo y el hasta hoy clasificado como de Cabrera y que corresponde a Ibarra.

Hay que suponer, desde luego, que debieron hacerse varias copias de los lienzos que representaban a los soberanos españoles y que fueron enviados de Europa con el fin de satisfacer la demanda indiana, pues además de indicarlo la lógica, lo demuestra documentalmente el encargo que el Marqués de Sonora hizo al pintor Cosme de Acuña, pues consta que éste trabajó en las colecciones de los retratos del citado virrey.[2]

Igualmente se copiaron las efigies de personajes sobresalientes: la del obispo don Manuel Fernández de Santa Cruz, que Juan Tinoco pintó para las religiosas del convento de Santa Mónica en la ciudad de Puebla, fué copiada para que adornase otro de los conventos fundados por dicho prelado. Lo mismo puede decirse de los retratos del otro obispo angelopolitano, Palafox y Mendoza, multiplicados a fin de responder a la reverencia de los feligreses que solicitaban su canonización.

Los retratos de personajes en escena se limitan al género religioso, tal y como el que representa al misionero franciscano de grata recordación para los habitantes del norte de México, Fray Junípero Serra, en los momentos de oficiar ante el altar. En esta misma forma debe filiarse la serie de agustinos pintados por Carlos Clemente López hacia 1751, que representa a personajes que hicieron honor a su Orden y que murieron mucho tiempo antes de que viniese al mundo el artista. Igualmente, dentro de esta categoría, a pesar de encontrarse por parejas y en actitudes movidas que marcan un jalón muy interesante en la historia de nuestra iconografía, merecen catalogarse los franciscanos pintados por Antonio de Torres hacia 1712; desaparecidos un siglo o siglo y medio antes del nacimiento del pintor, éste, para llevar a cabo las efigies de dichos frailes, se vió precisado a recurrir a datos literarios o gráficos de época muy anterior.

Como verdadera excepción, pues existen pocos ejemplos de esta naturaleza, listaremos el retrato del canónigo don Luis Antonio de Torres Quintero, quien aparece en lo que quizá sea el interior de la Catedral Metropolitana, donde varios pobres, asomando entre las columnas en solicitud de limosna, describen, en una escena tímidamente compuesta, el que dicho sacerdote los "socorría con entrañas de verdadera misericordia".

---

2 *Datos sobre la Academia de San Carlos de Nueva España.* Abelardo Carrillo y Gariel. México. 1939.

Puesto que son precisamente pinturas originales las que se toman por modelo para un estudio monográfico, nótase desde luego que sus caracteres morfológicos abarcan toda la serie de obras elaboradas por un maestro en determinada época. En consecuencia, y como se desprende de esta afirmación, quedan a salvo tanto las evoluciones formales como la inopinada introducción de modalidades nuevas en alguno de los cuadros de un mismo artista, ya que es frecuente encontrar cambios bruscos de criterio que señalan otro ciclo pictórico. Por otra parte, no está por demás señalar que cuando el pintor copia literalmente una estampa, el producto le es tan extraño que, a pesar de llevar su firma, casi no le pertenece.

Como ejemplo, y para darnos cuenta de esta diversidad de formas, basta comparar dos de los lienzos de Pedro Ramírez: el "Jesús servido por los Angeles", actualmente conservado en el templo metropolitano de San Miguel, lleva la fecha de 1670 y, a primera vista, es totalmente diverso al que representa a Jesús en la Columna, pintado por el propio Ramírez en 1678 y que procedente del convento tapatío de Santa Teresa exhibe hoy el Museo de aquella ciudad.

Por consiguiente, dando preferencia a lo general sobre lo particular, nos atendremos a los caracteres predominantes y más a menudo repetidos, por lo que a este capítulo atañe, en los espíritus celestiales que aparecen en las diversas obras de los principales artistas de Nueva España.

Debemos señalar, ante todo, que la representación del serafín es nota rarísima en la pintura colonial; aun el que se apareció a Isaías, se transforma en un ángel en la obra de Nicolás Rodríguez Juárez que pertenece a La Profesa, y excepcionalmente se consigna en las descripciones de la impresión de los estigmatas a San Francisco de Asís. Anotemos, también, que los ángeles que tan pródigamente intervienen en las escenas religiosas de la pintura del virreinato, son siempre nuncios alados, pues jamás se encuentran en ella los ángeles ápteros cuya presencia en algunas pinturas del Renacimiento escandalizaba al erudito Gilli Fabián. Poseen, además, características precisas casi siempre, como si se tratase de una línea de conducta invariable; cada artista parece tener su tipo preferido por lo que se refiere a la edad, a la posición de las alas y color de éstas, y aun a la misma indumenta con que se atavían los espíritus celestes.

Simón Pereyns, que como lo hemos dicho ya, no puede negar su ascendencia flamenca estereotipada en los detalles formales de sus obras, tiene predilección por los angelillos empequeñecidos adrede, no obstante que sus

proporciones son las de muchachos que aparentan alcanzar un lustro. Tal parece que la exteriorización de la edad depende exclusivamente del tamaño y no del desarrollo normal de las diversas partes del cuerpo humano. Con Pereyns, las alas de estos espíritus, a fuerza de ser pequeñas hasta lo increíble, se transforman en un símbolo, como lo muestran los ángeles que reverencian al Salvador en la "Adoración de los Pastores", cuadro que forma parte del retablo principal del templo de San Miguel, en Huejotzingo. Allí, los tres angelillos que se encuentran junto al recién nacido Jesús, tan esbeltos como pequeños de estatura, cubren sus cuerpos con largas túnicas, en tanto que en el rompimiento de gloria metido en un rincón de la escena, presenta el artista cantores angelicales casi desnudos y, aun cuando de menor edad, de mayor tamaño que aquellos a que hicimos referencia.

Echave Orio, en varias de sus obras indudables hasta por su origen[3] como La Oración del Huerto, La Porciúncula, La Visitación y la Anunciación, nos hace admirar ángeles y arcángeles que se asocian por gran número de caracteres. Obsérvese, desde luego, cómo todos ellos son jóvenes de cierta edad, casi mancebos de facciones plenamente desarrolladas. Hácelos inconfundibles su esbelto cuello, su amplia frente enmarcada por oscuros y rizados cabellos que, ensortijados como por mano de peluquero, cuidan de dejar al descubierto las orejas. Típico en ellos es, también, el que las holgadas mangas de la vestimenta dejan ver los antebrazos, en tanto que quedan ocultas las piernas bajo el traje talar. Reverente en su actitud, estos mensajeros celestiales aparecen casi siempre arrodillados ante el personaje principal que motiva la escena.

En Luis Juárez, por lo común, los divinos nuncios no se presentan de hinojos, sino de pie. Desaparece la larga túnica, y al unirse el paño por medio de una fíbula sobre uno de los hombros, deja al descubierto una parte del pecho y el brazo correspondiente; lo más frecuente es que muestren una de sus piernas y usen de pequeñas calzas que no ocultan los dedos de los pies y llegan a media pantorrilla. Así pueden verse ataviados los ángeles de su lienzo que representa La Anunciación y exorna el Museo de Pintura capitalino. Excluimos, justificadamente, las figuras aladas que se encuentran en su obra de los santos Justo y Pastor, pues ya apuntamos que son copia libre, si acaso, de una estampa que reprodujo la Sa-

3 *Las Galerías de Pintura de la Academia de San Carlos.* Abelardo Carrillo y Gariel. México, 1944.

grada Familia pintada por Murillo que figura en la colección Hainemams de Munich.

Obsérvese que los ángeles de Luis Juárez son más jóvenes que los de Echave Orio y, alternándose con otros espíritus celestes que visten túnica talar, peinan rizos matemáticamente dispuestos que cubren parte de las orejas y presentan cabello rubio. Las facciones, de frente amplia y abombada, pero de corta y remangada nariz, les hace muchachos cuya edad fluctúa alrededor de la década. Despliegan plenamente las alas señalando la altura con sus aguzadas puntas; otras veces, particularmente cuando se trata de figuras que aparecen de tres cuartos, vuélvese horizontalmente o hacia abajo el ala más distante, que en esta forma embellece la silueta. Nótese la tremenda semejanza entre esos ángeles y el San Miguel que, atribuido hoy a Alonso Vázquez, se encuentra en el Museo de Pintura de la Academia de San Carlos.

Como dato interesante señalaremos que si en Echave Orio los ángeles son claramente personajes masculinos, a partir de Luis Juárez se define el tipo asexual que parece constante en las obras de los pintores tradicionalistas, en pugna con los espíritus angelicales femeninos que denotan el influjo de las creaciones ultramarinas.

Con José Juárez, en su obra que describe la aparición de la Virgen a San Francisco, los ángeles tornan a ser de mayor edad; el ensortijado cabello que cubre a veces las orejas, es más oscuro y visten, también, largas túnicas que por efecto del movimiento rápido y convencional muestran una de las piernas, aun cuando cubren totalmente los brazos. Las frentes son menos desarrolladas y las grandes alas de los ángeles mayores, siguiendo una razón jerárquica, se empequeñecen en los angelillos y se reducen y pliegan en las cabecitas de querubines.

Al analizar la obra de Juan Correa, nos apartamos con toda intención de la idea de un Correa, el viejo, y de un Correa, el joven, pues equivaldría a aceptar la catalogación de dos pintores del mismo nombre, pero de distinta época, que hace alguno de nuestros escritores. Mientras la historia o un detenido estudio monográfico no demuestre lo contrario, nos vemos precisados a continuar sosteniendo la opinión de que todas las obras auténticas que llevan por firma "Juan Correa", pertenecen a un solo artista. La diversidad formal y plástica de sus pinturas, en consecuencia, tenemos que derivarla de varias circunstancias: la de que muchas son obras de taller ejecutadas en gran parte por discípulos, ejemplo que volveremos a encontrar en cierto número de las firmadas por Cabrera; otras veces motivada por la reproducción directa de fragmentos de obras

extrañas; no pocas por ser copias de estampas y quizá aun a causa de la evolución normal, en ocasiones, de un estilo que se depura o de una nueva modalidad que se adopta, fenómeno que abunda en toda biografía de artista, salvo en la de los mediocres.

Por tanto, apuntemos que la obra de Juan Correa, a semejanza de lo que vimos en la de José Juárez, que tanto copió de estampa, es multiforme en algunos, pero sólo algunos, de sus aspectos. Sea, entre otros, el de las consignaciones de los arcángeles.

Existen en el ex colegio de Tepotzotlán dos tablas firmadas por Correa. Una representa a la Virgen llamada del Apocalipsis, en tanto que la otra describe a la pareja paradisíaca después de arrojada del Huerto, vestida con la túnica de pieles que le hizo el Señor, arrodillada y en actitud de reverencia y súplica ante el ángel guardián del Edén, simbolizado por un joven de correctas facciones femeniles. Pero recuérdese que dice el Génesis que Dios arrojó a Adán y colocó ante el Paraíso de delicias a un querubín con una espada encendida, y versátil para guardar el camino del árbol de la ciencia del bien y del mal; sin embargo, una vez más, el querubín se transforma en un ángel que posee dos grandes alas a medio plegar, con las puntas hacia abajo; usa medias calzas, lleva coraza escotada y una especie de morrión o capacete cuya cimera se adorna con tres grandes plumas arrolladas al frente. La corta camisa deja los brazos desnudos y la larga falda pliégase en la parte alta y frontal de los muslos dejando al descubierto ambas piernas.

El San Miguel que figura en la Virgen del Apocalipsis, obra gemela de la anterior, apenas si se diferencia del que hemos descrito, pues presenta igual disposición de las alas y viste en la misma forma; como su compañero guardián del Paraíso, aparece extático, apoyando firmemente los dos pies en tierra aun cuando adelanta uno de ellos.

La indumentaria de estos dos príncipes que desde el segundo tercio del siglo XVII, inclusive con el mismo Pedro Ramírez en sus obras escolásticas habían afirmado sus características, como lo indica el retablo de Azcapotzalco donde aparecen San Miguel y San Gabriel con los trajes, cascos y calzas que hemos señalado en las obras de Correa, es totalmente diversa a la de los ángeles armados que conocemos de época anterior, particularmente los que personifican a San Miguel en actitud guerrera; con pequeñas variantes, el tipo de estos celestes mensajeros persistirá hasta el fin de la pintura clásica del coloniaje, escondida en sus últimos días en los modestos "obradores" que siguieron la tradición formal.

Los otros nuncios divinos de Juan Correa, cuando se encuentran en reposo, por lo común tienen las alas también en descanso, bien hacia abajo

o cuando mucho tendiendo a la horizontal; sólo las extienden, por razones obvias, los pequeños angelillos que flotan en el aire. Sin embargo, no falta alguno que a pesar de mantenerse en quietud presente las alas levantadas, como puede verse en su obra "La Institución de Santa Teresa", donde el ángel que lleva la mitra consérvalas bajas, en tanto que las despliega el que sostiene el báculo y se encuentra a la derecha; por disposición especial de la túnica, ambos muestran una de las piernas y llevan desnudos los antebrazos; ambos, también, son jóvenes adolescentes de belleza femenina, pero si bien uno tiene el pelo ligeramente ondeado, el otro llévalo en rizos metódicamente dispuestos, quedando en los dos al descubierto las orejas, como en los anteriores ángeles guerreros. De todas maneras, a veces son ejemplo de la diversidad concepcional del artista y otras de la causalidad a que nos hemos referido.

Cristóbal de Villalpando, contemporáneo de Juan Correa, antójase más hábil y, consecuentemente, más fecundo que este último. Su obra es un tanto poliédrica por motivos idénticos a los que anotamos al hablar de Correa, pero asimilando con facilidad asombrosa el barroquismo latente en las pinturas y grabados europeos que copió, lleva esta modalidad frecuentemente al último extremo.

En cuanto a los ángeles salidos del pincel de Villalpando, omitiendo desde luego los que aparecen en los lienzos que sabemos fundamentados en obras exóticas, encontramos que se desenvuelven dentro de normas paralelas a las de Juan Correa, como evolución de los tipos primitivos de la pintura de la Colonia, pero vestidos con los trajes más ricos y graciosos que mostraba la estampería trasatlántica.

Los ángeles pequeños de Villalpando representan generalmente unos tres años de edad, y cualquiera que sea su actitud, muestran sus grandes y largas alas desplegadas, siguiendo esta misma disposición las enormes alas de sus arcángeles. Veces hay, como en su lienzo que describe la imposición del hábito a Santa Teresa de Jesús, que conserva el templo de La Profesa, en que los espíritus celestes que presencian la escena van desapareciendo conforme se alejan a la manera de los de Luis Juárez, pero piérdense sus rostros en un fondo de alas erectas que llenan el fondo de la estrecha nave de un templo borrominesco, totalmente extraño a la arquitectura de Nueva España. Nótese en esta misma obra una licencia sin precedente: las cabecitas de querubes que rodean a la paloma simbólica, en su tremendo escorzo, casi no muestran sino el cráneo.

El Angel de la Oración del Huerto que pertenece al friso de la sacristía del templo de El Carmen, en San Angel, Distrito Federal, pintado

por Villalpando, ya no se arrodilla, sino que se halla de pie frente a Jesús, a quien ofrece el cáliz en una encantadora actitud de refinada y desenvuelta elegancia; por encontrarse de tres cuartos, vuelve un tanto el ala más distante, y los paños, como lo hemos visto a partir de las pinturas de José Juárez, cíñense al cuerpo y flamean a consecuencia de una ráfaga que no afecta los del señor.

En la obra de Pedro Ramírez que representa a Jesús servido por los ángeles, estos últimos ejemplifican los efectos que en la pintura colonial produjeron las formas europeas del pleno barroquismo. Particularmente los espíritus celestes que se encuentran a la derecha en el citado lienzo, muestran que no son ya los nuncios asexuales de la tradición pictórica del virreinato, puesto que se presentan como figuras femeninas en pleno desarrollo y de inconfundible sabor neerlandés. Y resulta provechoso comparar su indumenta con la del ángel que acompaña a San Nicolás Obispo en el cuadro que pertenece a las Galerías de la Academia, otrora catalogado como obra de Luis Juárez por la semejanza que tiene la cabeza de dicho ángel con otros pintados por el mismo artista; esta comparación revelará que el traje de este espíritu celeste es casi idéntico al que viste otro de los de Ramírez, lo que no sólo es harto significativo para una filiación, por lo menos en cuanto a época se refiere, sino que evidencia, también, las múltiples influencias que pluralizaron los caracteres morfológicos de nuestra antigua pintura.

No creo que resulte ocioso el señalar que el San Miguel con rodela provista de umbela en forma de aguzada punta, de casco a manera de borgoñota adornada de vistosas plumas, pertenece al repertorio importado a mediados del siglo XVIII y que con carta de naturalización convivió hasta los últimos días de la pintura colonial, con el antiguo ángel de la espada de fuego.

MORFOLOGIA DE LAS MANOS Y DE LOS PIES

Los pintores de escuela, haciendo uso de la escasa libertad permitida en la interpretación de las figuras de la Historia Sagrada, se apegaron a lo que los maestros y tratadistas aconsejaban, pero artistas al fin, su estilo se revela en todos y cada uno de los detalles formales. Es por ello que las pinturas de carácter religioso de la época del coloniaje, manifiestan que el tipo, al imponerse sobre la individualidad, dió nacimiento al carta-

bón por medio del cual se representaron los distintos personajes del cielo cristiano.

Y ya que en las figuras religiosas sólo por excepción existen las calidades particulares, no debe extrañar que el parentesco de formas en las manos y pies de los personajes que se encuentran en las creaciones de un mismo artista, se haga patente en todas sus obras y extensivo a las de su escuela. Señalaremos, también, que las características se multiplican cuando las manos aparecen abiertas, toda vez que entonces se aprecia, además, el movimiento digital. Pero téngase presente que varias de esas disposiciones vuélvense tradicionales; sirva de muestra el signo dactilar de la cruz que frecuentemente hace Jesús niño y la comunión cordial-anular repetida en todas las épocas.

Por tanto, hemos considerado de interés entresacar de nuestros cuadros sinópticos algunos ejemplos, que procuraremos correspondan a pintores sobresalientes.

Principiaremos por hacer notar que las manos de los personajes consignados por Simón Pereyns se singularizan por una palma pequeña de donde nacen dedos larguísimos, y que el cordial y el anular, aun cuando no constantemente sí muy a menudo, propenden a unirse. En varias tablas del altar de Huejotzingo, preferentemente en la de la Magdalena y en aquella otra que pinta la Adoración de los Reyes, pueden verse los dedos colocados en la forma a que nos referimos; y es particularmente notable en esta última obra, que presenten la citada disposición dactilar todos los personajes que tienen las manos abiertas: la Virgen, San José, el pastor del primer término y uno de los angelillos que adoran al recién nacido.

Las manos pintadas por Echave Orio se ven menos elegantes, pero mejor proporcionadas que las que hizo Pereyns; los dedos de sus vírgenes, así como los de sus ángeles mancebos, son largos y delgados, cilíndricos, sin huellas de la constitución ósea y como si fuesen de una sola falange, elegantemente curvada, que termina estrechándose y volviéndose hacia atrás; en las figuras masculinas, aun cuando continúa la tendencia de volver la punta de los dedos, adelgázala menos, pero persiste definiendo unas uñas que tienden al rectángulo, tanto en su nacimiento como en su borde.

Dentro de la disposición general de la mano, por lo común los dedos aparecen separados, mostrando sólo ligera tendencia a juntar el anular y el del centro, pues rara vez los une tan francamente como en su cuadro de "La Porciúncula". En la mayoría de las obras de Echave Orio permanecen los dedos al mismo nivel de movimiento, o, si acaso, se flexiona un poco el meñique o el anular.

Por lo que se refiere a los pies, es evidente el grande abultamiento con que Echave termina el dedo grueso, y no es ocioso agregar que tanto en los dedos de los pies como en los de las manos, se aprecia que la yema avanza siempre más allá de las uñas, en lo que quizá tuvo mayor participación la moda que el artista.

En Luis Juárez, seguidor en mucho del estilo del maestro, las manos recuerdan algo las características del primer Echave; si en alguno de sus cuadros —Desposorios Místicos de Santa Catalina— tiende a unir los dedos cordial y anular, muy a menudo abandona esta disposición por otra característica que da variedad al movimiento y que consiste en flexionar hacia la palma de la mano la falangeta del anular.

En Echave Orio existen contados ejemplos en que el escorzo de la mano sea plenamente patente, en cambio, sí lo practica Luis Juárez con bastante frecuencia; atestíguanlo así, entre otros muchos, los cuadros que representan a San Ildefonso recibiendo la casulla, el arcángel Gabriel de "La Anunciación", y los angelillos que figuran en su relato de los desposorios místicos de Santa Catalina. Este artista mueve con liberalidad grande los largos y torneados dedos de las manos de sus figuras y, al modelarlos, sigue en cierto modo la herencia formal echaviana.

José Juárez, dentro de un eclecticismo originado por la imitación de normas exóticas, conserva otras que le son propias. Sin embargo, en estas últimas, distánciase de su antecesor en el apellido, pues las manos de sus personajes tienen definidas las falanges por medio de la consignación de la osamenta acusada bajo la piel, a veces hasta con exageración; así lo muestra la figura del de Asís en su obra "La Virgen apareciéndose a San Francisco", donde no abandona la unificación del cordial y el dedo largo. Y es tan constante en este artista el tratar las manos a su manera, que aun en aquellas figuras de las composiciones que copia, como puede observarse en la "Sagrada Familia de la Paloma", tomada de Rubens, gusta de modificar las manos en la forma que le es característica.

Por otra parte, José Juárez principia a diferenciar notablemente los elegantes dedos de las vírgenes y los que corresponden a figuras masculinas humanas, que trata con un fuerte sentido naturalista, como lo evidencia abundantemente su pintura que describe la Adoración de los Reyes.

Y resulta curioso comparar las manos pintadas por estos artistas de residencia metropolitana, con las de sus coetáneos de la Puebla de los Angeles, especialmente con las ejecutadas por Diego de Borgraf, que se singularizan por las abultadas palmas y por los violentos relieves de las falanges.

Juan Correa muy a menudo difiere de los maestros anteriores, ya que sólo mantiene ligas con la tradición en sus obras del todo originales, pero, al igual que José Juárez, tanto en unas como en otras aparecen las "maneras" propias del artista. Correa persiste en la disposición feliz que se prolongó casi hasta los últimos tiempos, consistente en la comunidad de los dedos anular y cordial; disposición que puede encontrarse incluso en pintores de otros centros, como el toluqueño, en cuyo convento de La Merced se exhibe el Santo Pedro Nolasco que pintara Pedro José Rojas en 1796, donde es notable la supervivencia de esa norma dactilar. Pero nótese en Correa cómo el movimiento de los dedos tiende a la flexión lateral que los curva en forma tan expresiva como falta de naturalidad. Pinta los dedos de las manos de santos y vírgenes indicando claramente las falanges y exagerando, repetidas ocasiones, la movilidad digital, como preludio potente de un barroquismo que poco después habrá de acentuarse hasta el límite. Véase, por si faltare testimonio, lo que revela el retablo azcapotzalqueño, especialmente en las manos de la figura del San Agustín.

Villalpando muestra en sus obras a personajes que presentan dedos flexionados con elegancia, a veces, y totalmente desnaturalizados muchas otras; plenos de movimiento en su conjunto, de falanges definidas, nudillos que se acusan con energía y puntas aguzadas, aparecen estos dedos en situaciones múltiples, sin rehuir los escorzos más violentos o las posiciones más difíciles de representar; muestran, en suma, las capacidades de Villalpando como dibujante, y sus discípulos, al llevar al exceso la movilidad digital, como puede verse en muchas obras salidas de su taller, nos indican hasta qué grado de libertinaje llevaron la forma los pintores barrocos de Nueva España que, dominando todos los recursos técnicos, fueron extraordinariamente fecundos.

Sin embargo de la tremenda influencia ejercida por Villalpando y su escuela sobre los artistas de su tiempo, algunos se mantuvieron aferrados a la tradición y otros dentro de su propia personalidad. Así lo evidencia el poblano Javier de Santander que, sin apartarse del barroquismo, lo interpreta a su manera; pinta manos y pies cuyos dedos, de pronunciadas falanges, se adelgazan y hacen planos a su terminación donde destacan largas uñas bien definidas; en tal forma podían verse en dos de sus obras cuya suerte ignoro: la "Santa Teresa ante Jesús atado a la Columna" y la del Santo Job, ambas exhibidas en la sacristía del templo de San Francisco Acatepec antes del incendio acaecido recientemente.

Con un pintor de mediados del siglo XVIII, Gabriel Canales, podemos darnos cuenta de la generalización formal en los cuadros sagrados y a

qué extremo llegó el dominio del estilo sobre la representación verista. Manifiesta Canales en el ya citado lienzo que representa a la Virgen apareciéndose a San Pedro Tomás, cómo las manos del santo son idénticas a las del retrato del donador, don Manuel de la Hoz y Larrea. En las dos figuras, las manos en actitud de plegaria poseen largos, torneados y aguzados dedos sin huellas ososas y con uñas definidas, diversos a los dedos planos de la primera época de Correa y a los de su época postrera. Sin embargo, se emparentan a estos últimos, y aun les aventajan en cuanto a posición, pues aparece un barroquismo sano en la tendencia a sobreponer el cordial sobre la punta del anular.

Claro está que no todos los pintores supieron dibujar correctamente las manos, lo que casi siempre aconteció a los de ínfima categoría; por tanto, pudiera inferirse que no existen entre ellos diferencias características. No obstante, la realidad demuestra lo contrario. Véase, por ejemplo, la singular manera como trata los dedos un pintor mediocre, Juan de Dios Flores, indiscutible pariente del toluqueño Rafael Flores de Origüela. Juan de Dios, en su lienzo de 1793 que representa a un grupo de orantes ante el altar de la Virgen de Monserrat, consigna manos cuyos cilíndricos dedos sin falanges son tan inconfundibles como los rasgos faciales de sus personajes.

LOS PAÑOS

Los clasificadores de pintura nunca olvidan una detenida consideración de los paños que figuran en las obras de los diversos pintores; expresivos en sumo grado y dignos de un estudio concienzudo son los característicos pliegues que no sólo definen con toda elocuencia la clase de tela, sino también el pincel que la representó. Atendiendo a las variedades más notables, pueden catalogarse en lienzos plegados por superficies planas terminadas en arista aguda, superficies planas de arista curva, superficies curvas y superficies estriadas en planos o curvas.

Cada una de estas peculiares maneras de consignar el plegado de las telas, y salvo el caso de las pertenecientes al pleno barroquismo, parece exclusiva a cada maestro; por tanto, desaparecen casi las varias calidades de los paños dando lugar a cierta uniformidad que personaliza al pintor y contribuye a permitirnos identificar las obras ejecutadas por éste.

Es por ello que, ejemplificando una vez más con los principales artistas del virreinato, como lo hemos hecho en los capítulos anteriores, diremos que las telas que visten las figuras pintadas por Echave Orio parecen acartonadas; consecuencia es ésta de plegarlas a base de grandes planos que quebrando violentamente su dirección, dejan aristas limpias que obligan la enérgica yuxtaposición de luces y sombras. Las ocasiones en que el maestro quiere representar lienzos dúctiles, los pliegues de los mismos no son abundantes y tienden siempre, y a pesar de las curvas de contorno muy abierto, a seguir la tendencia al plano.

Cuando se trata de las vueltas de un manto que flota en el espacio, aquél presenta el aspecto de haber sido endurecido por medio del encolado; tal vez esta manera especial explica que las telas pintadas por Echave Orio excepcionalmente se presenten en suspensión y, por lo general, caigan en convencionales y sobrios pliegues a impulsos de su propio peso. Es por demás notable que los trajes de las figuras echavianas no acusan al exterior la forma corpórea, sino que, con su singular acartonamiento, ocultan por completo el cuerpo que visten.

Y es importante hacer notar que la constancia con que Echave Orio repite en todos sus cuadros estos pliegues, indica un concepto invariable expresado con el vigor que corresponde a las obras ejecutadas por un verdadero maestro; no volveremos a encontrar un conglomerado de características expuestas magistralmente hasta la aparición del barroco Villalpando y, mucho más tarde, hasta la de Ibarra o Cabrera, cuya primogenitura se encargarán de poner en claro los historiadores del arte cuando la personalidad de Ibarra sea mejor conocida.

Luis Juárez, escolásticamente emparentándose una vez más con Echave Orio, puede catalogarse como un pintor que en el plegado de sus paños procede por superficies planas con tendencia a redondear la arista; sin embargo, figuran en sus cuadros tanto el pliegue clásico del primer Echave como este último de que hacemos mención y parece ser más de su agrado.

En cuanto a su descendiente, José Juárez, ocurre pensar que no en balde copió de estampas europeas, pues al seguir sus huellas encontró novedades de todo orden y conoció, aun cuando con el natural retraso en el tiempo, interpretaciones diversas a las de la escolástica colonial que evolucionaba lentamente, sin poder eliminar de golpe las normas ancestrales. Por ello José Juárez es de los primeros artistas que, dentro de la senda por donde marchaba la pintura nuestra, se esforzó en diferenciar las telas con que se atavían sus figuras; ondéalas frecuentemente pretextando un

viento convencional o como consecuencia de la actitud violenta de sus modelos; marca el movimiento de los paños por superficies curvas, de rápido trazo unas y de amplia línea otras, pero tendiendo a dar variedad y calidad a los lienzos por medio de la consignación sobria de los diversos pliegues.

Juan Correa, por su parte, emplea en algunas de sus pinturas el plegado a base de superficies curvas sin arista y tiende, frecuentemente, al estriado curvilíneo que predomina en otras, sin importarle que sus paños caigan a plomo o encuéntrense flameando. Según la época a que pertenecen sus obras, participa del uno o del otro estilo, pero como no mezcla las dos maneras, origina una monotonía evidente y una muy limitada diferenciación en las calidades de los diversos lienzos. No obstante, algo aprovecha Correa de las enseñanzas de los grabados de la época barroca y, aun cuando se resienten de cierta pesantez, procura algún movimiento a los paños que flotan.

Los nuevos tiempos trajeron nuevas formas; los pliegues son cada vez más gallardos y se diferencia mejor la diversa ductilidad de las telas. Véase, particularmente en los arcángeles de Villalpando, el gran número y la prolija variedad de pliegues que se apiñan, se separan o se entremezclan en formas insospechadas, como si ocultas ráfagas los obligasen a remolinarse. Los pliegues austeros de las telas echavianas que durante un siglo fueron evolucionando paulatinamente en manos de los pintores de Nueva España, dejaron por fin el sitio al arte que nacía; éste presentaba los encantos de su juventud amable no sólo en uno, sino en todos sus aspectos, pues aun en la representación de los angustiosos momentos de la plegaria en el Monte de los Olivos, sabía oponer, al dolorido rostro de Jesús, el rostro pleno de encantadora serenidad del Mensajero celeste.

Esa libertad del movimiento que caracteriza al barroco, esa acumulación de masas y la plastificación caprichosa de las formas por los pintores afiliados a la nueva manera, tiene sus más altos exponentes en los discípulos de Villalpando; éstos aventajan al maestro por cuanto a que llevan ese estilo a un grado superlativo y pasan con creces la línea a que llegaron los pintores-grabadores europeos que, a su vez, y por medio de sus calcografías, fueron los mentores del propio Villalpando.

Sin embargo, no todos los artistas de esa época siguen la misma corriente; algunos apenas si la tocan y otros se quedan al margen.

Antonio de Torres, en las figuras que aparecen en los cuadros de grandes dimensiones que describen la vida de San Felipe Neri y conserva La Profesa, nos muestra lienzos que multiplican sus pliegues curvilíneos

semejando un monótono almohadillado; estos largos volúmenes que se encuentran siempre en serie cualquiera sea su dirección, antójanse acolchados por la ausencia total de aristas.

Ibarra y Cabrera marchan al compás de los grabados en que se inspiran; los plegados de sus lienzos entran, por lo común, al campo del arte europeo de su época que, harto de barroquismo y buscando, en su tendencia más destacada, la antigua serenidad clásica, encontró sólo las normas académicas.

NOTAS SOBRE LA IDENTIDAD

La identificación en conjunto de las pinturas de la época colonial, no presenta un verdadero problema, pues los cuadros de esa época tienen multitud de particularidades, mismas que en el desarrollo de esta obra hemos tratado de especificar. Sin embargo, se habrá notado que determinadas características no son perennes, que desaparecen unas para dar lugar a otras, demostrando así que no en balde transcurren tres siglos, a través de los cuales evoluciona la técnica, la plástica y la forma; hay rasgos comunes que enlazan las obras, pero singularidades que personalizan gran número de escuelas y, las más de las veces, a gran número de artistas, entre ellos algunos que parecen brotes espontáneos, pequeños mundos que giran sobre su propia órbita. A partir de la presencia de normas barrocas en la pintura de Nueva España, asimiladas por conducto de los grabados europeos, se hace notable la falta de trabazón entre las producciones de un mismo autor y asoma, consecuentemente, el problema de la filiación correcta.

Las familias de artistas sólo se emparentan por el nombre común. ¡Qué alejamiento, más que en el tiempo en la escolástica, encontramos entre las obras de Baltasar de Echave Orio y Manuel Echave; entre Echave Ibia y Echave y Rioja! De comprobarse que nacieron de un mismo tronco, ¡qué abismo el que separaría las pinturas de Juan Correa de aquellas de Miguel, de José, de Nicolás o de Mateo, todos ellos Correa por apellido! ¡Qué distancia tan grande entre los cuadros de Nicolás y los de Juan Rodríguez Juárez! ¡Y entre los de Miguel Jerónimo y los de Lorenzo Zendejas! Otro tanto puede decirse al considerar las disciplinas artísticas de maestros y discípulos: ¿quién sospecharía que Ibarra procede del taller de Juan Correa, si no lo hubiese dicho el mismo Ibarra?

Por fortuna no se ha falsificado hasta hoy la pintura del virreinato. Sin embargo, no escasean las firmas falsas en cuadros originalmente anónimos, ya que con ello se pretendió avalorarlos dándoles una paternidad testificada. En la segunda mitad del pasado siglo, estuvo en boga contrahacer la firma de Cabrera, y en estos últimos años parece dominar la imitación de la de Juan Correa y la de algún otro artista que goza de preferencia en el mutable gusto de los coleccionistas. Desgraciadamente, con todo y que podría ejemplificarlo con abundancia, por razones obvias no debo citar más que algunas obras de propiedad nacional, entre ellas el "Cabrera" que pinta a San Francisco de Asís, exhibido en el Museo de Churubusco, y el "Cabrera" que representa a la Virgen de Guadalupe y conserva en su capilla doméstica el ex convento de San Fernando de la ciudad de México. Pero varios otros lienzos con firma falsificada se encuentran en poder de particulares y hasta figuran en el caudal artístico de una prestigiada institución de un Estado vecino al Distrito Federal; firma falseada, en este último caso, por una persona que ni siquiera se tomó el trabajo de imitar una original del artista, sino que la inventó, incluso la rúbrica.

¿Y qué decir del San Joaquín fechado en 1771 que exhibe el ex convento de Acolman y que pretende estar firmado por Cabrera nada menos que tres años después de muerto el propio Cabrera?

Es por ello que a los caracteres sobresalientes que citamos en diversas partes del texto, deben agregarse todos aquellos elementos que permitan enriquecer el acervo de datos tendientes a permitir una acertada clasificación. Tales son, entre otros, los de los trajes. Es verdad que la indumenta de figuras religiosas frecuentemente peca de anacronismos, puesto que algunos artistas europeos de significación, sin faltar los renacentistas, vistieron a los personajes que intervienen en las escenas pías con los trajes usados por los contemporáneos del pintor; y en México llegó a extremos tales esta licencia, que motivó se encargase a Pedro López Calderón, en el primer cuarto del siglo XVIII, hiciese varias réplicas de los cuadros que muestran la "forma y el traje" de Cristo y de la Virgen "conforme a lo que escribió San Anselmo, y el retrato que pintó San Lucas".

Por tanto, podemos tomar en consideración la indumentaria de los personajes de la Historia Sagrada, ya que tiende a perpetuarse por tradición o en homenaje al verismo.

En cambio, sí es elocuente el traje que visten los donadores de lienzos religiosos, tan a menudo representados en el cuadro que obsequian, pues en esas condiciones aparece el retrato; por tanto, el traje y el peinado marcan época. Lo mismo puede asegurarse por lo que se refiere al mobiliario y a los marcos simulados, pues estos últimos, por imitar obra de

talla, cuya modalidad sufrió transformaciones en diversos tiempos, representan un elemento más para la catalogación.

Importancia semejante a la del traje y el mueble tienen las leyendas que a menudo se encuentran en las pinturas de todo orden. Estas inscripciones pueden estar formadas por letras individuales sobresaliendo en el fondo natural de la obra; otras veces se presentan en forma de filacterias cuya larga cinta vuélvese de mil modos; no pocos ejemplos poseen cartelas, aisladas o sostenidas por niños o angelillos; abundan, también, las dedicaciones y relatos que ocupan toda una tira de la parte inferior del cuadro.

Para no pormenorizar en un asunto de que nos ocupamos en otra obra actualmente en preparación,[4] sólo agregaremos que a nadie escapa que las letras y los números que figuran en estas inscripciones, pueden ser del mismo tipo de los empleados por los lapidarios en los edificios y monumentos, de tal manera que apenas si permitieron libertad individual en su trazado, o bien reproducen los rasgos caligráficos en uso; por consiguiente, tienen carácter cíclico y facilitan la catalogación temporal.

Pero téngase presente que muchas veces aparecen leyendas ejecutadas con posterioridad a la pintura original; entre otros ejemplos destaca el de uno de los retablos que decoran la capilla del Rosario en el templo parroquial de Azcapotzalco, que es un altar formado por varios lienzos de Pedro Ramírez que, por su producción artística, es un pintor del tercer cuarto del seiscientos todo lo más. En dicha obra, y en el tablero inferior de la izquierda, aparece un niño sosteniendo una cartela con la leyenda, pintada sobre otra anterior, donde se da cuenta de la dedicación del altar del Santísimo Rosario en el mes de julio del año de 1761. Como se desprende de lo anotado, esta inscripción fué puesta por lo menos ochenta años después de ejecutada la pintura y no olvida hacer constar, como lo especifica allí mismo, que esos lienzos pertenecen al altar de San José y que los donaron don Hipólito Ocampo y don Tomás Paredes.

Por cierto que esta noticia es de importancia para los historiadores de nuestro arte, pues don Hipólito Ocampo y don Tomás Paredes vivieron por 1638, lo que vale tanto como decir que por esa fecha se pintaron los cuadros a que nos referimos; y si se tiene en cuenta que el Jesús a la Columna ejecutado por Pedro Ramírez está datado en 1678 debe concluirse que este artista pintó durante un lapso mínimo de cuarenta años.

4 *Catálogo de Firmas de Pintores Coloniales.* Abelardo Carrillo y Gariel. (En preparación.)

INDICES

INDICE ALFABETICO

Los nombres de artistas van con letra cursiva y los precedidos de un asterisco corresponden a los que florecieron en México.

INDICE DE LAMINAS

Entre páginas 136 y 137:

Entre páginas 152 y 153:

INDICE GENERAL

CAPITULO I

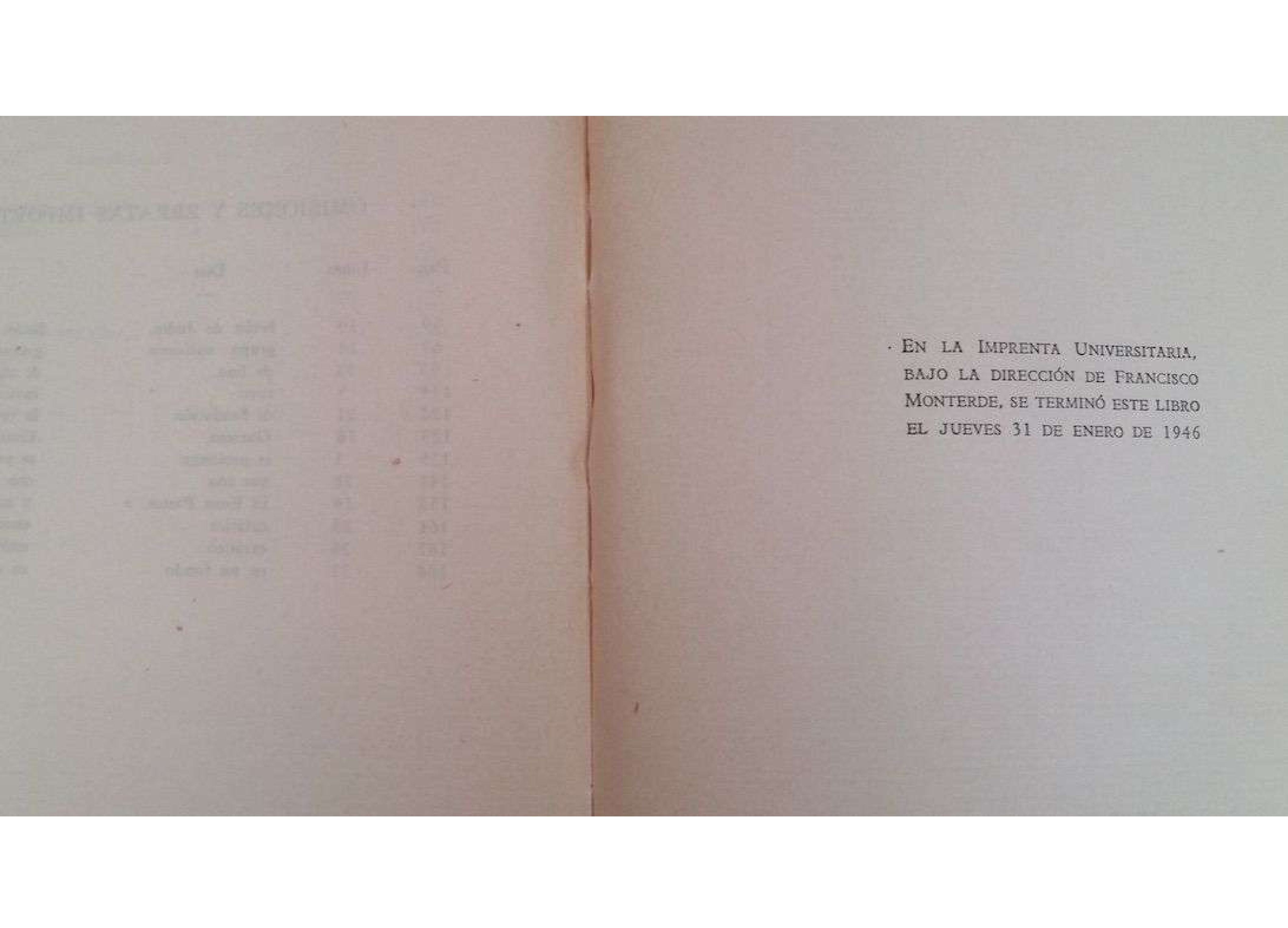
CAPITULO II

CAPITULO III

CAPITULO IV

OMISIONES Y ERRATAS IMPORTANTES

Pág.	Línea	Dice	Debe decir
39	10	betún de Judea.	betún de Judea o asfalto.
69	14	grupo uniforme	grueso uniforme.
95	38	de lino.	de algodón.
114	5	tuvo	tuvieron
122	21	de fundación	la fundación
125	16	Gurrero.	Guerrero.
135	3	se prolonga	se prolongan
141	38	que con	con que
152	14	El Buen Pastor, a	y con El Buen Pastor, de
161	25	extática	estática
167	26	extático	estático
168	33	en un fondo	en el conjunto



En la Imprenta Universitaria, bajo la dirección de Francisco Monterde, se terminó este libro el jueves 31 de enero de 1946